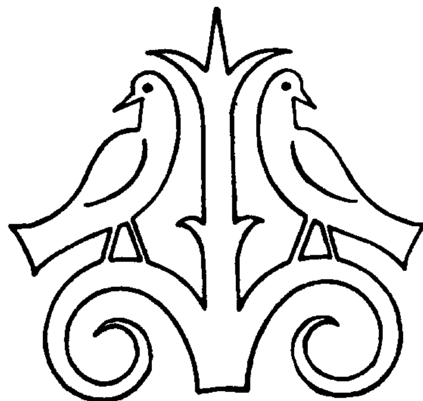
DE SCHOUW

GEWIJD AAN HET
KULTUREELE LEVEN
IN NEDERLAND



ORGAAN VAN DE
NEDERLANDSCHE
KULTUURKAMER

DERDE JAARGANG · NUMMER 3 · MAART 1944

OP DEN OMSLAG

Het op den omslag afgebeelde kunstwerk — een schilderij van den Zuid-Nederlander van Dael — is een der nieuwste aanwinsten van het Museum Boymans te Rotterdam. Belangstellenden kunnen het aldaar bezichtigen op de tentoonstelling „Nederlandsche Schilderkunst 1800—1860."

Het schilderij dat het huis van den schilder voorstelt, die voor het venster van de tweede verdieping zit te schilderen, is tot in de details verzorgd en treft door strengen vorm, vasten bouw, klaren toon en een voornamen delicieuzen eenvoud. Bij geoefend zien boeit het doek diermate, dat men hier van magisch realisme kan spreken en overeenkomsten vaststelt met het werk van Willink en andere jongeren. Het geeft een opmerkelijk getuigenis van het technisch kunnen van een tijdperk, dat in de geschiedenis van de beeldende kunst, zoowel in Noord-Nederland als in Zuid-Nederland, maar al te vaak achtergesteld, verguisd werd.

De bloemenschilder Jan Frans van Dael werd in 1764 te Antwerpen geboren en overleed in het jaar 1840 te Parijs, waar hij sinds 1786 was gevestigd.

Het schilderij op den omslag dateert uit 1828.

Peschar.

PROF. DR H. KREKEL

De Generatie van Negentientwintig

Wanneer ik de jeugd in den tijd van het intermezzo (1918—1940) beschouw, dan bedoel ik niet de dichters en kunstenaars, maar de ontwikkelden in het algemeen. In een vorig opstel in „De Schouw" schetste ik de beteekenis van den schoolstrijd, en hoe deze in het jaar 1917 met een compromis eindigde. Bij het overzien van dezen strijd en zijn resultaat moeten wij, hoewel de diepte en de kracht er van erkennende, toch vaststellen, dat hij niet dien zegen voor ons volksleven heeft gebracht, die van een zoo principieele worsteling verwacht had mogen worden. Links noch rechts was boven het Nederland der regenten uitgekomen. Ook na den schoolstrijd bleef de voor ons volk zoo typisch zelfgenoegzame vorm van liberalisme den toon aangeven. Wel had ook het oude traditioneele Nederland iets moeten prijsgeven, namelijk de aanspraak, voor al zijn zonen gelijkelijk een zorgzaam en hoedend vader te zijn; het had er in moeten berusten, dat zijn liberale vormen werden vervangen door een stelsel, waarin de partijen den staat pondspondsgewijs te hunnen bate verdeelden. De oude eenheidsgedachte was teloorgegaan. Maar toch doordrong de liberale gezindheid, zij het niet als leer of stelsel, maar als een onzichtbaar fluïdum, elk der partijen. En hoe men ook koos, in den grond der zaak was men liberaal: een soort verdraagzaamheid en neiging tot compromis, die ertoe leidde, alle principieele beslissingen te verschuiven of te omzeilen. Daarin lag de nieuwe eenheid, bij alle verdeeldheid uit de eigenaardige positie der groote partijen ontvloeiend. Er was een eenheid, maar niet die eenheid vol spanning, niet de eenheid der natie, om wier wezen en wier ziel men streed; het was niet zooals in de groote landen van Europa, dat die eenheid, hoe verbitterd de strijd der partijen dan ook mocht zijn, toch als diepste overtuiging daaraan ten grondslag lag.

De schoolstrijd had voor de radicalen van links in het teeken gestaan van het geloof in de goedheid des menschen en in de macht der humaniteit, terwijl voor de mannen van rechts de volksovertuiging en het geworteld-zijn in de beginselen van het Christendom de inzet waren geweest. Had men den strijd tot het einde kunnen en durven voeren, dan had hij moeten uitloopen op een verdieping en vernieuwing van het volksbestaan, want dan ware elk beginsel gedwongen geweest, tot den grond der dingen te gaan, en iedere partij had dan gestreden, niet alleen om voor eigen groep een vrijmacht tot het uitleven harer overtuiging te verwerven, maar om voor die overtuiging de geheele natie te winnen.

Voor links had de vernieuwing moeten komen van de groote literatuur en van het wijsgeerig denken. Want de taak, in sterker tijden aan de religie toegekend, was in den modernen tijd den auteurs en kunstenaars ten deel gevallen. Om waarlijk nationaal te kunnen zijn, hadden dezen het volk als geheel in één groote visie voor zich moeten zien. In werkelijkheid echter zagen zij niet de natie als een probleem binnen het geheel van het menschelijke, ja, die vraag werd zelfs niet gesteld en als belachelijk terzijde geschoven. De mannen des geestes, wien het in die periode enkel te doen was om schoonheid of om de constructies van groote gedachten, wien het, anders gezegd, om het aesthetische, om het genieten, ging en die niet echt verantwoordelijkheid wilden dragen voor hetgeen zij als hoogste levensopenbaring gegrepen hadden, — de mannen van tachtig en hun navolgers, die dit misten en waarvan slechts enkelen, zooals Verweij, een dieper sociaal verantwoordelijkheidsgevoel hadden —, kwamen nimmer tot de groote daad. Daaruit is te verklaren, dat de vernieuwingsbeweging van na 1880 op een teleurstelling uitliep, zoodat kort voor den eersten wereldoorlog, omstreeks 1910, een generatie van dichters kwam, die aan een waarachtige vernieuwing niet recht meer geloofde. Hen bezielde niet de idee, dat hoogere ontwikkeling verplicht.

Zooals de zaken nu stonden, liet elk der partijen zich tevreden stellen met een succes voor een bepaalde afdeeling van het volksleven. Wel werd er in het compromis van 1917 een volksschool gesticht, waarbinnen geen standen erkend werden, maar dit bleef theorie, terwijl in de practijk toch de standenschool behouden werd. Zoo was het ook op de universiteit, waar de studenten uit de aristocratie met hun corpora tot het einde toe de afscheiding van de studenten uit burgerkringen in stand hielden.

Overigens was de geringe winst van den schoolstrijd

een verschijnsel, dat met de algemeene ontreddering in de Europeesche geestelijke wereld overeenkwam. Ook buiten ons land liep de linksch-radicale beweging op teleurstelling uit en vond men de mannen van de vermoeide stemming en van de resignatie: figuren als Oscar Wilde in Engeland, de symbolisten in Frankrijk en alles wat men tezamen noemt het fin de siècle. Anderzijds was er in Nederland ook wel een onomlijnd besef, dat er een verplichting uit de hoogere ontwikkeling voortsproot, ja, de geheele schoolstrijd was daardoor mede bepaald en dit besef had ook aan de ontwikkeling tot 1914 het dramatisch element gegeven. Maar de behoefte aan verzoening, die op den achtergrond stond en het uitstippelen van een onzuivere scheidingslijn waren oorzaak, dat het traditioneele Nederland der regenten ondanks alles zich had kunnen handhaven. De zucht naar verevening en compromis, zoo typisch voor ons volksleven, sinds in de 17e eeuw de strijd om de religie was bijgelegd, overwon opnieuw en werd ten slotte allen partijen te machtig. Zelfs de sociaaldemocraten gaven, toen zij na den oorlog in de groote steden aan de macht konden komen, hun revolutionnaire strekking prijs. Dit alles heeft den schoolstrijd in den grond zoo onvruchtbaar gemaakt. Wel heeft geen enkel Europeesch volk uit die crisis der kultuur, die in die jaren na 1880 in alle Europeesche landen gevoeld werd, een uitweg gevonden. Maar het verschil lag hierin, dat de groote naties door de kracht der gebeurtenissen, door de positie, die haar land in de wereld bekleedde en door haar traditie van heerschappij de verantwoordelijkheid niet konden ontloopen, zoodat haar crisis de wereld in beroering bracht en zij, toen het er op aankwam, den strijd, den oorlog op zich moesten nemen. Hier ligt het diepe verschil met Nederland; dit kon buiten den oorlog blijven. Dit feit heeft op de ontwikkeling na 1918 zijn stempel gedrukt. Juist in die oorlogsjaren was gebleken, hoe het oude Nederland der regenten zooveel sterker was dan men aanvankelijk, toen het zoo snel voor het instroomen van het moderne had moeten wijken, had kunnen meenen.

Aldus bracht de schoolstrijd winst en verlies: winst in zooverre daardoor Nederland weer met het groote leven buiten zijn landpalen in contact kwam, zoodat de stroom der geschiedenis weer over ons heenkwam; verlies, nu de oude traditioneele hoogere ontwikkeling verdween en er geen echte, diepe, universeele kultuur voor in de plaats kwam. Die oude kultuur was een mengeling geweest van echte, op een nobel ethos gebaseerde tucht en conventie. Nadat zij er niet meer was, miste Nederland een diepere kultuur, zoodat het dreigde ontworteld en losgeslagen te worden, terwijl anderzijds de conventie thans nog sterker werd en het spontane leven overwoekerde. Hier leggen wij den vinger op een der belangrijkste elementen in ons volksbestaan: steeds was hier het conventioneele een groote macht. Alle hoogere kultuur bestaat daarin, dat de enkeling, niet door zijn driftleven meegevoerd, als wrakhout aan alle strooming prijsgegeven, van oordeel beroofd een deel der massa wordt, maar als een omlijnde persoonlijkheid zich gedraagt. Dit nu kan geschieden door tweeërlei middel. Allereerst door de verbinding met die diepere dingen, die wij het ethos van een volk noemen, het gegrond zijn op wat voor allen geldt en wat boven het massale en boven het driftleven uitrijst. Tezamen is dit tucht. Het is het niet in de eerste plaats letten op de bijzondere trekken van den enkeling, maar het op den voorgrond stellen van zijn verplichting jegens het geheel. Zulk een tucht is er in elke natie, die innerlijk groot is. Echter, het driftleven kan, behalve door zulk een hooge tucht, ook op een andere wijze beteugeld worden en wel door conventie, welker doel dan is, de jeugd voor het practisch nut op te voeden, haar voor eigen kring geschikt te maken en haar de middelen te geven om later een functie in het geheel te bekleeden, carrière te maken. In zulk een bedeeling kan alleen hij, die de ongeschreven wetten in acht neemt, slagen. Dit tweede middel nu was voor Nederland kenmerkend: de conventie van een volk, dat door de traditie zijner regentengeslachten en door zijn koloniale macht gewend was te heerschen, maar daartegenover geen hoogere plichten jegens het geheel der volken kende, zoodat het dan ook het goed ordenen van eigen zaken en het vermeerderen der welvaart als voornaamste doel beschouwde. Zulk een levenshouding was voor het traditioneele Nederland der regenten vanzelfsprekend geworden, nadat de diepere beginselen grootendeels ontledigd waren. Dit oude Nederland deed ook na den oorlog en de crisis van 1918 zich gelden en drukte zijn stempel op het volk, dat de jaren tusschen de twee oorlogen beleefde. Het was een levensbesef, dat het schoolwezen, het geheele apparaat van volksvorming en volksopvoeding doortrok.

De wereld na den oorlog van 1914—1918 was veranderd en in zijn diepste wezen beroerd. Na den val der drie Europeesche monarchieën in Duitschland, Rusland en Oostenrijk-Hongarije, en na het voortschrijden der revolutie in de Sowjetlanden en in China was allerwegen de onrust toegenomen. Maar juist daardoor voelden de volken der overwinnaars zich in hun eigen beginselen bevestigd. Er was een algemeen verlangen, terug te keeren naar de orde van vóór den oorlog; nu door middel der beginselen van 1914 de overwinning was behaald, golden deze als onomstootelijk. De meerderheid in Engeland en Frankrijk was, zooals ieder, die veel te verliezen heeft en derhalve voorzichtig wordt, conservatief. Bij de verkiezingen na den oorlog werden dan ook in deze landen parlementen met overwegend rechtsche en middengroepen gekozen. In de Vereenigde Staten verloochende het volk het werk van zijn president Wilson en keerde tot isolement terug. Terwijl aldus deze drie groote volken meenden, in de oude sleur te kunnen voortgaan, hadden anderzijds hun staatslieden te maken met een wereld daar buiten liggend, die geheel nieuw moest worden opgebouwd. Echter, een opbouw uit de beproefde beginselen van het verleden was niet mogelijk, nu de revolutionnaire stroomingen zich met kracht baan braken en zelfs in de landen van het Westen binnendrongen. De meerderheid mocht er dan conservatief zijn, zoowel in Engeland als in Frankrijk had de arbeiders-

beweging een veel radicaler karakter gekregen, gestimuleerd als zij was èn door hetgeen in Rusland geschiedde èn door de algemeene beroering in het midden van Europa. Voorloopig echter werd die revolutie buiten hun landen door het Engelsche en het Fransche volk niet zoo gevoeld. Veeleer had daar een zekere verevening der tegenstellingen plaats en vloeiden rechts en links geleidelijk in elkander over: rechts nam de democratie in zich op en omgekeerd werd de democratie conservatief. Er heerschte een algemeen optimisme, hetwelk meende, dat de thans proefhoudend gebleken beginselen de grondslag konden zijn voor een wereld, waarin een duurzame vrede en een verzoening tusschen de volken gewaarborgd ware. Rechts, dat met zijn instinct van macht in Engeland en in Frankrijk in den grond der zaak van den Volkenbond niet veel kon verwachten, nam toch diens beginselen op, in de hoop, dat hun land op die wijze met geringe middelen van weermacht den vrede zou kunnen handhaven.

Het kenmerkende voor den eersten tijd na den Vrede van Versailles was dit: het Westen zag de zwaarte der crisis niet in, het begreep niet, dat de grondbeginselen, welke het met woorden bezwoer, niet langer waarlijk golden, het was er zich niet van bewust, dat alles wat vastigheid had gegeven aangetast was, en het peilde niet de diepte van den afgrond, in het bolsjewisme tot openbaring gekomen. Deze na-oorlogsche wereld, die den ernst van den toestand niet begreep, ging niet tot den grond der dingen, maar zocht de verklaring van de onrust in de menschelijke driften, in heerschzucht, hebzucht en ressentiment; een verklaring, die in het psychologische hangen bleef, zoo passend bij de moderne, in wezen beginsellooze denkwereld. Dit optimisme, dit vertrouwen in de ongeschoktheid der grondbeginselen gaf dengenen, wien de taak de wereld te ordenen was toebedeeld, den moed tot het voortschrijden in de daad; zij waren overtuigd, dat men niets anders behoefde te doen, dan die beginselen op de juiste wijze toe te passen, om de crisis te boven te komen. Aldus de gematigde democratie met haar in wezen conservatieve strekking, overtuigd de wereld geleidelijk te kunnen ordenen, en op die wijze alle revolutionaire woelingen, die *buiten* de Westelijke landen in Europa en Azië, en die ook *binnen* de landspalen, in de arbeiderswereld, tot openbaring kwamen, te kunnen overwinnen. Maar ook de partijen van rechts namen dezen gedachtengang in zich op. Bij de Protestanten was het de oecumenische beweging, die zoo veel omvatte: de beginselen van de zending, van de sociale taak en van den volkenbond, en die eerst in Stockholm, later in Lausanne en Oxford haar groote congressen hield. Deze beweging berustte op de overtuiging, dat de kerken in de nieuwe wereld tot taak hadden, de groote beginselen der democratie te steunen en op een hooger niveau te verwezenlijken. Bij de Roomsch-Katholieke kerk was het de politiek van het Vaticaan, die voorzichtig de stroomingen naging en, met alle voorbehoud, de regeling van 1919 erkende, teneinde aldus de Katholieke wereld op te bouwen. Zij zag, nu met Frankrijk de betrekkingen weder waren aangeknoopt en in de Vereenigde Staten en in de Zuidamerikaansche landen de Katholieke macht toenam, nieuwe mogelijkheden zich ontsloten.

Het optimisme in den eersten tijd na den oorlog ging bij de radicalen van links vergezeld met een stemming van teleurstelling, nu zij (zooals zij het formuleerden) wel den oorlog, maar niet den vrede gewonnen hadden, en deze stemming leidde, toen de conservatieve politiek van Frankrijk tot een mislukking in het Roergebied was gekomen, tot een ommekeer: in 1923 kwam in Engeland en in 1924 in Frankrijk een parlement van links met de daarbij passende regeeringen. Maar dit wisselen van rechts naar links gaf toch geen echte oplossing aan de brandende problemen. Toen dan ook in 1931 de economische crisis zeer ingrijpende maatregelen noodig maakte, liet de conservatieve reactie in Engeland zich sterker nog dan vóór dien tijd gelden, zoodat sindsdien een regeering van Labour niet meer mogelijk was. Wel deden Amerika met zijn New-Deal en Frankrijk met zijn volksfront pogingen tot hervormingen uit moderne beginselen, maar ook deze reikten niet tot de diepte der crisis.

In deze wereld van het na-oorlogsche conservatieve en pacifistische Westen voelde Nederland zich thuis. Nu de vernieuwingsbeweging der radicalen van na 1880 niet tot een volkomen herschepping van Nederland in staat was gebleken, terwijl ook de oppositie der antirevolutionairen en Roomsch-Katholieken tot geen vernieuwing van de grondslagen had geleid, maar zich veeleer gedwongen had gezien, in het bestaande kader zich in te voegen, was de oude traditie der regenten, zij het in den hierboven geschetsten beperkten zin, weer machtig. Te meer, omdat het land, dank zij zijn neutraliteit, de crisis van oorlog en na-oorlog te boven was gekomen. Een aldus hersteld Nederland paste goed in een door Engeland geregeerde wereld, zooals omgekeerd Engeland bij een stabiel, ongeschokt Nederland belang had en om die reden dan ook de Belgische aanspraken op een deel van ons gebied afweerde. Ook de korstondige revolutiepoging van Troelstra in November 1918 had er toe bijgedragen, de partijen en het volk zich te doen keeren naar de krachten van vroeger. Evenals in het Westen in 't algemeen de conservatieve en de democratische beginselen ineen gingen vloeien, zoo geschiedde dit ook in Nederland en hier des te gemakkelijker, omdat zulk een compromis, een zoodanige afkeer om de scheidslijn scherp te trekken, altoos een typisch kenmerk der ontwikkeling van ons volksbestaan was geweest. Zoo bleef dus de oude stijl van zelfverzekerdheid, rust en nuchtere zakelijkheid behouden. Echter zonder de tucht, die vroeger aan dien stijl zijn waarde had gegeven.

De uitslag van den oorlog, waardoor het Westen de leiding in de wereld kreeg, deed Nederland zich geheel naar den overwinnaar keeren; ook de rechterzijde, waarvan eerst een deel met de Duitsche beginselen gesympathiseerd had, steunde voortaan deze politiek van ganscher harte. Wat de Nederlandsche geesteshouding echter, ook in tegenstelling tot die zijner westelijke vrienden, kenmerkte, was

de neutraliteit. Juist als kleine staat en als *onzijdig* gebleven staat achtte Nederland zich zedelijk de meerdere, en was het van meening in Genève, in het instituut van den Volkenbond, groote politiek te kunnen voeren, door daar de ideeën van vrede door recht, van geleidelijke, niet revolutionaire ontwikkeling en van algemeene verzoening, ideeën, zoo geheel bij zijn eigen tradities passend, te helpen verwezenlijken. De taak der kleine naties (aldus de gedachtengang) moest zijn, om als met een zuurdeesem de wereld der staten met de zuivere beginselen te doortrekken, juist omdat een kleine staat niet met macht, maar naar recht oordeelde. In deze zelfgenoegzame houding bezag het na-oorlogsche Nederland de problemen der wereld. Waar reeds het door den oorlog beproefde Westen de crisis niet begreep en de zwaarte er van niet vatte, daar was van ons volk bij een dergelijke gezindheid nog minder in dit opzicht te verwachten.

Toen nu het optimisme in economisch opzicht in 1931 en in politiek opzicht in 1935 te schande werd gemaakt, toen, anders gezegd, de malaise in de zakenwereld en daarna tijdens de Abessijnsche crisis de malaise in den Volkenbond de nieuwe gevaren toonden, die de wereld bedreigden, en toen daarop in 1933 ten Oosten van onze grenzen een macht tot openbaring kwam, wier strekking men afwees en wier oorsprong men niet begreep, toen vluchtte Nederland weer in zijn eigen wezen terug. Het zocht heil in een formeele onzijdigheid, die echter alles van het Westen verwachtte. Het nationalisme, in de jaren na 1880 als onmodern en rhetorisch geminacht, werd weer een macht in den lande, zoodat Nederland in den onmiddellijk aan den tweeden wereldoorlog voorafgaanden tijd sterker dan ooit in eigen wezen zou zijn opgegaan, ware het niet, dat de drang naar vernieuwing zulk een houding gewraakt had.

De jeugd van na den oorlog stond in contact met de groote stroomingen in de wereld; alle jeugdbewegingen, die van links zoowel als van rechts hadden internationale verbindingen. Zij voelden zich gedragen door de groote gebeurtenissen daarbuiten, maar dit geschiedde in den optimistischen en oppervlakkigen zin van het Westen en in het bijzonder van Engeland. De jongeman kreeg in ons land na den oorlog meer kansen, nu de middenstand beter loon ontving en ook de werkman het beter kreeg. Doordat het oude Nederland met zijn sterken stijl en zijn conventie een macht gebleven was, zagen de zonen uit den kleinen middenstand zich genoopt, wanneer zij carrière wilden maken, dien stijl aan te leeren. Hier hebben wij een voor Nederland typisch element, waarin het van landen als Duitschland en zelfs Engeland verschilt: n.l. dat de jongeling hier niet in tel is. Want wat is het wezen van den jongeling? Dat hij zich een eigen wereld opbouwt, een eigen wereld droomt, dat hij dweept met hooge beginselen en nog ongevormd is, dat hij de openheid van het kind en den Weltschmerz van den man heeft. Zijn wereld is wijder en grooter dan die van den man, hij vormt haar meer con amore. In strijd en teleurstelling worden de jongelingsjaren doorleefd en in die loutering worden de besten gestaald; wanneer zij dan bespeuren, dat de wereld anders is dan het beeld, dat zij zich er van gevormd hebben, dan wijten zij dat aan die wereld. Uit zulk een worsteling ontstaat de man. Wie zoo tot rijpheid komen, zijn degenen, die de nieuwe dingen brengen, de crisis aandurven en de wereld omzetten. In een conservatief land als Nederland wordt deze onrustige en woelige periode van den jongeling niet gaarne gezien; men wendt zich van hem af en eischt van hem, dat hij zich snel aan de conventie, aan het geordende en geldende aanpast. Hier ontbreekt veelszins de vruchtbare onrust en spanning van den jongelingsleeftijd. Reeds vroeg is de jonge man er een, die het al weet: geen droomer en dweeper, maar een bedaagde, ietwat blasée jongeman, die in het leven wegwijs is en er zijn plaats in kent. Zoo was de stijl van het oude Nederland en naar dien stijl trachtte ook de jeugd van den middenstand zich te vormen. Deze stijl nu paste voortreffelijk in de wereld van na 1918, want ook hier ging het conventioneele samen met een beweging die meende de wereld naar vaste, nobele en proefhoudend gebleken beginselen te kunnen ordenen. Zulk een Nederland en zulk een jeugd voelden zich thuis in de wereld, waarin Engeland en de Engelsche gentlemen den toon aangaven. Van deze levenshouding, de houding van een land, dat niet de verschrikking van den oorlog had gekend en van den snellen opbloei na den oorlog ruimschoots kon profiteeren, was niet te verwachten, dat zij eenig begrip had van de crisis, die buiten de landspalen in Midden- en Oost-Europa de volken in onrust bracht. En toch moest de dieper levende mensch bekennen, dat onder de oppervlakte van de rust van het Westen een crisis, gelijk aan die der andere landen, doordrong.

De godsvrede onder de partijen, die tijdens den oorlog in Nederland had geheerscht, had een regeling van de brandende quaestie, den schoolstrijd, vergemakkelijkt. Deze regeling lag trouwens reeds in de lijn der ontwikkeling van vóór 1914. Die godsvrede is daarna in wezen bewaard. Al was er ook toen strijd der partijen, hij ging niet tot de diepte, doordat men wel over de sociale vraagstukken, over onderwijs, over de koloniën verschil van meening had, maar deze strijd niet tot nieuwe groepeeringen dwong. De tegenstellingen vielen niet samen met de grenzen der partijen, maar liepen er dwars doorheen. Het voornaamste geschilpunt was de landsverdediging, namelijk de vraag, of het nog noodig was, offers te brengen, nu immers de Volkenbond en de overwinnaars van het Westen voor onze veiligheid zorgden, of dat men daar niet op rekenen moest en zelf sterk moest zijn. Hier koos de meerderheid, ook bij rechts van het volk, voor een gedragslijn, die van ontwapening niet veel verschilde.

Het resultaat van den schoolstrijd was, dat er niet was gekomen een geheel nieuwe, door de overwinnaars van rechts opgebouwde school, maar dat in den grond der zaak alle moderne beginselen hier werden toegepast met een opvatting en een verklaring van christelijken aard. Bij Kuyper had trouwens van meet af aan de idee op den voorgrond gestaan, dat men het moderne moest opnemen

en daardoor ongevaarlijk maken; het was de typische houding van de scholastiek. Dit nu was gelukt: de verzoening tusschen het liberale oude Nederland en de doeleinden van rechts had plaats en de radicalen van links, die na 1880 zulk een geweldigen aanval op de oude veste hadden ondernomen, waren in den grond conservatief geworden. De winst van dien schoolstrijd, zooals wij dien hierboven schetsten, was een groote belangstelling voor volksontwikkeling en een algemeene verbreeding van kennis; de toeloop naar de universiteiten van zonen uit de kleine burgerij was groot, nu hun vaders zooveel beter gesalarieerd werden. Dit drukte zijn stempel op de leerlingen der universiteiten, waar nog sterker het onderwijs als nuttigheid en aanbrengen van kennis werd gezien. In dien zin kon men zeggen, dat de kloof, die in het oude Nederland tusschen de patriciërs en het gewone volk had bestaan, overbrugd was, al moest dan ook, zooals wij reeds zeiden, ieder, die wat beteekenen wilde, toch dien ouden patricischen stijl zich eigen maken, hetzij den deftigen stijl der regenten, hetzij de rhetorica der predikanten. Deze toeneming van de algemeene hoogere kultuur als gevolg van de ruimere levensmogelijkheden en de zorg voor volksopvoeding en onderwijs gaf aan ons land zijn bijzonder cachet. Maar daarmee ging niet gepaard de idee van tucht, ook al zou men bij een hervorming, die door rechts gewonnen was, zulks verwacht hebben. Maar neen, ook de rechterzijde nam alle nieuwigheden over, alle leuzen der democratie, alle proefnemingen om den jongen mensch te scholen zonder hem in tucht te brengen. Teekenend was ook de belangrijke plaats, die de sociaal-democratie na den oorlog innam, terwijl zij anderzijds evenals in Zwitserland haar ant-kerkelijke en anti-christelijke houding liet varen en tot de algemeene geestesstrooming toenadering zocht. Zij liet het aggressieve, de idee, een vernieuwende en wereldomwentelende kracht te zijn, los en kreeg, nu zij in de groote steden en in vele andere bestuurslichamen de macht verwierf, conservatieve trekken.

Werd in het algemeen de wereld van het Westen in de twintig jaren tusschen de twee oorlogen hierdoor gekenmerkt, dat zij de zwaarte der crisis niet voelde, toch waren er twee stroomingen, die de crisis wel ernstig namen en die wel een wereldomzettende macht wilden zijn en deze stroomingen, al kwamen zij dan uit de landen daarbuiten, hadden ook invloed in het Westen. Men zou als derde nog kunnen noemen het communisme, maar zijn werking schetsten wij reeds als ondergrondsche kracht in de arbeiderswereld. De stroomingen, die wij bedoelen, waren: in politiek opzicht die der fascisten en nationaal-socialisten en in geestelijk opzicht de dialektische theologie. De eerste wilde zijn een historisch scheppende kracht, de tweede wendde zich van de historie af.

De dialektische theologie was een reactie op het christelijk kultuuroptimisme der vrijzinnigen, een houding, die teigenlijk ook bij de orthodoxie, zoo niet in theorie dan och in de praktijk, zich deed gelden. Deze nieuwe theologie, een gevolg van den oorlog en openbaring van de hevige krachten, door den oorlog verwekt, had een machtigen invloed in de Duitsche geestelijke wereld. In tegenstelling tot de andere, oppervlakkige inzichten erkende zij wel de crisis, tastte zij wel naar den grond der gebeurtenissen en streed zij wel om de laatste dingen. Het hevige en radicale had zij gemeen met de groote politieke vernieuwingsbewegingen, zooals bij beiden ook was het streven naar een totalen ommekeer, naar een wedergeboorte, een streven, zoo geheel verschillend van de voorliefde van het Westen voor geleidelijke, langzame hervorming. Het was de daad, die stelde en getuigde, en die het optimisme der anderen te schande maakte. De beteekenis dezer theologie bleek ook in de oecumenische beweging, waar twee standpunten tegenover elkander stonden. De westelijke optimisten wilden deze beweging in dienst stellen van het werk ter voorbereiding van Gods koninkrijk en ter verwezenlijking van Zijn doeleinden hier op aarde, hun idee was de christelijke daad, direct en practisch in den vorm van steun aan den Volkenbond en aan de in 1919 gevestigde en door Engeland en Amerika in stand gehouden wereldorde; de andere richting, die der dialektische theologie, gewaagde van een totale vernieuwing, die echter niet van den mensch kon komen, maar die in tegenstelling met de horizontale, op het aardsche vlak gelegen lijn de verticale, van God uitkomende vernieuwing beteekende. Dit wilde zeggen, dat de geschiedenis op een lager plan werd geplaatst, dat het werk der menschen van onwaarde werd gemaakt, tegenover een buiten-historische, aan onze macht onttrokken heilsgeschiedenis.

Wat Nederland van de dialektische theologie kon opnemen, was die kritiek op een oppervlakkig kultuuroptimisme. Ook nam het er van over de kritiek op de autoritaire bewegingen, waarin de dialektische theologie, radicaal als zij was, krachtig en onverbiddelijk tegen elk compromis getuigde. Voorts gaf de nieuwe theologie aan de stroomingen tot hervorming van het gansche leven krachtens een zedelijk beginsel, stroomingen, die met de liefde voor het Westen en voor den Volkenbond samenhingen, een diepere rechtvaardiging.

Het tweede was de autoritaire strooming van fascisme en nationaal-socialisme. Deze wijze om de crisis ernstig te nemen verschilde totaal van wat de Nederlandsche jeugdbewegingen van elk karakter voorstonden. Ook de hernieuwing van het Nederlandsche nationalisme stond ver buiten de levenshouding der autoritairen. De in wezen conventioneele jeugd, die wij hierboven schetsten, in een land, welks diepste fundamenten ongeschokt schenen te zijn, kon met die hevige en radicale bewegingen van Duitschland en Italië weinig beginnen. Wel was er bij de besten een machtig begeeren om dien polsslag van den tijd mee te leven; wel sloeg de leus van het gevaarlijke leven, van het voluit zich storten in dien stroom, velen in haar ban, maar toen daarbij kwam gewelddadigheid en „rücksichtslos" doorzetten, toen wendden ook dezen zich af: zij konden de beginselen van humaniteit, waarin zij doordrenkt waren en die hun van der jeugd af waren bijgebracht, niet loslaten. Wel was er derhalve hier te lande

groote belangstelling voor alles, wat er buiten de grenzen gebeurde, en wel werd de jeugd door die schokkende en ontroerende gebeurtenissen meegesleept, maar toch bleef alles te veel theorie en greep haar niet de adem van dit machtig gebeuren. Het bleef buiten Nederlands wezen; zelfs wat het Westen overkwam was toch iets als een schouwspel, scheen ons zelf niet aan te gaan. De invloeden van Duitschland waren er zeer zeker. Wij gewaagden reeds van de dialektische theologie en voorts was er de philosophie, waren er de sociaal-democratische methoden en vormen van na den oorlog in de republiek van Weimar en in Oostenrijk, die bij ons velerlei navolging vonden. Maar al die invloeden kwamen uit een Duitschland, hetwelk tegen het andere Duitschland, dat in 1933 aan de macht kwam, zich keerde en daarop door die nieuwe macht terzijde geschoven werd. In dien zin was Nederland eenerzijds een deel van de Duitsche oppositie, terwijl het anderzijds de bewegingen van het Westen positief erkende.

Wij leven voort

Het is,
Omdat wij léven willen
Dat wij hier staan
En sterven.

Al is de aarde ons
Geen slijkklomp van de zonde,
Nat van menschentranen,
Maar de moeder van ons wezen
En de akker voor ons zaad,
Zoo zijn wij toch bereid
Te scheiden.

Al is het leven ons
Geen vluchtend doorgaan
Naar een verren hemel,
Maar de strijd,
Waarvoor wij zijn geboren,
Zoo willen wij het niet verlengen,
Wanneer ons uur gekomen is.

En nimmer
Zullen onze zonen,
Ons verachtend,
Zeggen,
Dat wij het hard gebod
Van onze dagen
Niet verstonden.

Het is
Omdat wij léven willen,
Dat wij hier staan
En sterven,
Want als ons doel bereikt,
Het Rijk herboren is
Zoo léven wij,
Al zijn we lang gevallen.

Mr Jan Rudolf Hommes

DR D. BARTLING

DE KUNSTRICHTINGEN

IMPRESSIONISME

Het impressionisme dankt zijn naam aan een schilderij van Monet, een zonsondergang, dat in 1874 met het onderschrift „Impression" was tentoongesteld. Over het werk dezer tentoonstelling, in dien tijd hoogst zonderling gevonden, maakte een humoristisch blad een grapje. Spottend noemde het de schilders dezer richting „Les Impressionistes".

Dezen spotnaam namen de kunstenaars als eerenaam. Voortaan noemden zij zichzelf óók impressionisten en gebruikten den term als propagandaleuze.

Niet lang daarna begon men het woord impressionisme, dat intusschen eenig burgerrecht gekregen had, ook toe te passen op verwante verschijnselen uit de geschiedenis der kunst. Men ontdekte namelijk verwantschap in zienswijze, kleurbehandeling, penseelvoering enz. bij de Oost-Aziaten, bij de Grieken en Romeinen en bij vele andere volkeren in sommige van hun kunsthistorische perioden. Velazquez, Frans Hals, Vermeer, Goya, werden o.a. impressionisten. De historische verruiming van den omvang van het begrip volgde een verbreeding over het geheele gebied van de kunsten. Rodin beeldhouwde volgens impressionistische principia. Claude Debussy componeerde impressionistisch, Paul Verlaine en Stephan Mallarmé schreven impressionistische verzen. Sedert het begin dezer eeuw stoot niemand er zich meer aan, wanneer men het begrip impressionisme hanteert ter aanduiding van een bepaalden levensstijl, een kultuurperiode of wereldbeschouwing.

Hoe deze snelle uitbreiding van den omvang van dit begrip mogelijk was?

De kernbeteekenis van het woord trof het juiste! Impressionisme heet de kunst, de levenshouding, de kultuurstijl, de wereldbeschouwing, voor welke de zuivere zintuigelijke *indruk*, ontdaan van alle bijmengselen van verstand, rede, ervaring en traditie, het werkelijk ware en de ware werkelijkheid is.

Inderdaad laten zich de hoofdkenmerken der impressionistische kunst vinden, wanneer we ons de consequenties bewust maken, die het uitgaan van den indruk meebrengt.

In ons normale gewone zien nemen we de dingen niet enkel en alleen volgens onze nethuidindruk op. Ervaring met tal van gewoonten, die door de levensbehoefte en levenspractijk vast ingeoefend werden, verstandelijke gevolgtrekkingen, bewuste en onbewuste neigingen en strevingen veroorzaken dat we slechts datgene uit den nethuidindruk opvatten, wat voor ons in den ruimsten zin van belang is. Bovendien is dit gewone zien niet een zien met onbewogen oog, doch min of meer een *bezien* in een opeenvolging van tallooze verschillende nethuidindrukken, die het verstand als eenheid samenvat, terwijl het onbewust oordeelt, dat zij van objectief aanwezige, relatief onveranderlijke dingen stammen.

Willen we een brok natuur impressionistisch zien, dan moeten we het in één oogen-indruk opnemen en ons standpunt zóó kiezen, dat dit brok natuur zich inderdaad in zijn totaliteit in eens voor het niet bewegend oog voordoet. De geheele verschijning moet zich dus in letterlijken zin *oogenblikkelijk* in één blik laten omspannen.

Dit is alleen mogelijk met het *verte-beeld*. En in het verte-beeld zien we de dingen niet plastisch maar vlak. Als schaduwen verliezen zij hun volumen en scherpe contouren. Voorstellingen die den tastzin prikkelen komen niet op. Uitgaan van de impressie brengt dus mee een voorkeur voor het landschap als schilderkunstig onderwerp. En voor de atmosfeer, die de contouren laat vervloeien. Voor nevelige riviergezichten. Voor perronnen vol rook en stoom van dampende locomotieven. Bovenal voor het licht, dat schitterlichtend menschen, booten en water omspeelt; voor witte wegen, in licht trillende huizen en kathedralen onder laaiende zon. Want al deze dingen kunnen we impressionistisch gewaar worden zonder onzen ruimtezin en lust tot tasten te wekken, enkel en alleen in één blik ziende (zie afb. pag. 121).

Bekijken we een schilderij dat de dingen plastisch vrij in de ruimte zet, ieder ding duidelijk op zijn plaats, alle volumen in drie dimensies, dan vinden we dat deze lichamelijke wereld verkregen werd door modeleering in licht en donker, door de slagschaduwen en de schaduwzijden der dingen zelf. Dit beteekent dat hiermee aan onze apperceptie aangrijpingspunten werden gegeven, waarmee we ons voorstellen, hoe we onze hand naast de afgebeelde dingen in de ruimte kunnen bewegen en al tastend alle verdiepingen, rondingen, plooien, randen, enz. van de voorwerpen kunnen leeren kennen. Vormen achten we dus in het algemeen klaar gegeven in zoover afgebeelde kenteekenen aanwezig zijn, die ons de herinnering aan tastbare volumen wekken. Zulk een doek moet dan ook van een nabij standpunt zijn geschilderd. Het kan uitermate realistisch en naturalistisch zijn, maar impressionistisch is het niet.

Impressionistisch werk *kan* ook naturalistisch zijn. Beide richtingen vallen echter niet in hun vollen omvang samen. Afgezien van het feit, dat het impressionisme

altijd alleen van den indruk uitgaat en dus geen plastiek kan geven, is er nog een ander verschil. Het wereldbeschouwelijk naturalisme toont — of zoo de natuur sterker is dan de leer, eischt het dit althans in de theorie — dat het werk *onpersoonlijk* zij. Dat wil zeggen, dat het werk zulk een zuivere weergave van de natuur en haar wetten brengt, dat het geen gelegenheid biedt aan individueele expressies van den schepper.

Deze onpersoonlijkheid kan het impressionistisch naturalisme slechts als nastrevingswaardig ideaal stellen, niet als bereikbare norm. Immers de *indruk* is juist qua indruk steeds *subjectief*. Een plastisch vormend werk moet altijd rekening houden met die talrijke onpersoonlijke factoren, die de objectieve verschijning der dingen garandeeren, om niet van den canon, door kunstregels en gewoonten opgegeven, te spreken. Het impressionistisch werk heeft zich slechts aan den puren indruk te houden. Men kan ten hoogste tot den schilder de opmerking maken, dat hij toch wel zeer vreemdsoortige impressies van de dingen ontvangt, maar als hij dan verklaart, dat hij nu eenmaal zóó en niet anders hen ziet, dan houdt elke discussie op. Inderdaad *moet* de impressie *individueel* zijn, want, ware zij dat niet, dan had immers gewoonte, traditie, oordeel, of wat dan ook de zuivere stempeling van den indruk verder verontreinigt, zich laten gelden. En dat wil men juist uitschakelen.

Er is echter een zekere speelruimte ten aanzien van de geestelijke *instelling* waarmee de indruk wordt ontvangen. Zooals een kleur in nuance verandert, naar gelang van de andere kleuren, waarmee zij wordt samengehouden en niettemin wezenlijk zich zelf blijft, gelijk b.v. het trillingsgetal uitwijst, zoo ondergaat de indruk invloed van het subject en zijn geestelijke houding.

De indruk-ontvanger kan wel is waar zijn uiterste best doen zoo passief mogelijk zich op den nethuidindruk in te stellen, toch ontkomt hij daarmee niet aan den invloed van zijn subjectieve houding. Hij vertegenwoordigt immers de instelling van den mensch, die zich door de natuur *wil* laten bepalen. Het resultaat van deze geestelijke gesteldheid wordt dan vanzelfsprekend een *naturalistisch getint impressionisme*.

Anderen zoeken niet zoo nadrukkelijk abstracte nethuidindrukken. Zij zien met hun „natuurlijk" oog. Van nature is echter onze geest, die in ons oog ziet, altijd op waarden gericht. En deze waarden varieeren met de individuen. Allen stellen zich als schilder op de licht en kleurwaarden in. Vervolgens zullen sommigen dan echter in de eerste plaats het vlietende en bewegende vatten. Als zij b.v. een door boomen beschaduwd boschpad zien, merkt hun blik direct het voortdurend zich verschuiven der schaduwteekeningen van de takken op den bodem. Anderen daarentegen valt colorisch het groen gezeefde licht op het grauw gele zand onmiddellijk in het oog. En zoo voort. Bedenken we verder, dat de kleuren in de natuur zóó fijn genuanceerd zijn en zóó talrijk, de verschillen in lichtintensiteit zóó enorm, dat zij honderdvoudig gereduceerd nog nauwelijks met de schilderkunstige materialen zijn weer te geven, dan begrijpen we hoe groot de speelruimte is, waarbinnen de individuen de onvatbare veelvuldigheid in bepaalde kleur- en lichttoonschalen kunnen herleiden. Uiteenloopende kleurengamma's kunnen zich óók daarom met gelijk recht op een precieze weergave volgens de impressie beroepen.

Wanneer nu de kunstenaar in stee van er naar te streven den nethuidindruk zoo abstract mogelijk weer te geven, zich onbekommerd aan zijn *persoonlijken* indruk overlaat, ontwikkelt zich een impressionisme dat psychische en geestelijke waarden in den oog-indruk onwillekeurig mee betrekt, zonder daarmee echter nog het aan alle impressionisme eigen oogen-blikkelijke te verliezen.

De neiging tot het vertebeeld en de vervloeiende contouren is ook een der wortels van de impressionistische voorliefde voor het pleinairisme. Bij dit schilderen in de open lucht komt een factor naar voren (naast meerdere, waarop we echter niet in kunnen gaan) waaraan we nog eenige aandacht willen geven.

We bedoelen het *toevallige* van het momenteele. Wanneer we een serie opnamen van een film, b.v. van een groot redenaar de massa toesprekend, foto na foto bezien, dan zullen we opmerken, dat onder deze talrijke momentopnamen (vergelijkbaar met de oogen-blik-impressies) de meeste onbeduidende, nietszeggende lichaamshoudingen en gelaatsuitdrukkingen weergeven; sommige toonen zelfs tot in het onherkenbare verwrongen vormen en slechts enkele zijn er die waarlijk karakteristieke gebaren en mimiek afbeelden. Deze vertegenwoordigen het *wezen* in de oogenblikkelijke verschijning. Het wezen is hier dus niet als bij de klassiek het ideëel veralgemeende, doch het op heeterdaad betrapte karakteristiek individueele.

Aangezien het impressionisme van den indruk uitgaat, kan het nu het accent leggen op het oogenblikkelijke in al zijn toevalligheid, òf op het karakteristieke. Beide tendenties vinden we verwezenlijkt. Vooral bij het treffend weergeven van het bewegende heeft geen richting in de kunst ooit het impressionisme overtroffen. Een dravend paard, een flappend zeil, een watervlak dat in een windzucht rimpelt zal elke impressionistische schilder, op heeterdaad betrapt, karakteristiek-individueel willen weergeven. Maar anderzijds heeft men er wel plezier in gehad het toevallige nadrukkelijk te laten zien. Van Degas kennen we een beeld, waarin een danseres in hoogen sprong zoo geschilderd is, dat haar hoofd boven de beeldomranding komt en dus onzichtbaar is. Deze danseres zonder hoofd werkt door de opzettelijkheid van dit toevallige, dat het denken prikkelt en dus van het zuivere zien afleidt, als een slecht propaganda-prospectus, ongeacht de schilderkunstige qualiteiten die het doek overigens moge hebben.

Bij het schilderen in de open lucht krijgt echter het toevallige een soort rehabilitatie. Voor het impressionistische landschap is het geen ongewoon verschijnsel, wanneer boomen onverhoeds boven den beeldrand opduiken, zonder dat de beschouwer ook maar de geringste aanwijzing krijgt waardoor hij zich de ruimte kan voorstellen waarin deze boomen zijn geworteld. Telkens

CLAUDE MONET

SEINE-BRUG BIJ ARGENTEUIL

CLAUDE MONET

STATION ST LAZARE TE PARIJS



G. H. BREITNER — DAM. FOTO HULSPAS



JACOB MARIS — LANDSCHAP. FOTO HULSPAS

treffen we onverklaarbare fragmenten van voorwerpen aan, waarvan de deelen, die hen herkenbaar zouden kunnen maken, buiten de afsnijding vallen. Zoolang deze en dergelijke toevalligheden maar niet nadrukkelijk worden tentoongesteld, mogen we hen zelfs als iets wezenlijks voor het impressionistische landschap zien. Het impressionisme kan immers niet afzonderlijke dingen, boomen, huizen, water, booten en hun onderling verband *organisch* zoeken weer te geven. Daarvoor mist het de plastiek. Het wil een totaalblik, een ongeleed *geheel*, dat onmiddellijk als impressie werkt. Wanneer dus het afzonderlijk ding aan klaarheid en zelfstandigheid inboet, dan wordt het daardoor des te bruikbaarder lid van het geheel. Het geheel leeft en het afzonderlijke offert zich.

De klassiek, vooral in de renaissance, beleefde de natuur juist in haar gevarieerdheid, (variazione was haar leuze); zij stelde dus de dingen op zich zelf, onderscheidde hen en verbond dan al dit uit elkaar strevende afzonderlijke door een *overdachte* lijnen-, vormen-, volumen- en ruimte compositie weer tot eenheid. Het impressionisme *beleeft* in den oogindruk *onmiddellijk* de eenheid. Haar compositie moet dus daarin bestaan allereerst de vele kleurvlekken zoo tegen elkaar af te wegen, dat zij in een kleur- en lichttoonschaal als zuivere harmonieën klinken. De opname van het toevallige draagt daartoe bij zoolang het zich niet als zoodanig opdringt. Want deze toevalligheden vertegenwoordigen tevens kleurvlekken die in de gamma van het geheel noodzakelijk waren.

Zooals in den nethuidindruk zonder meer niet het besef van de *beteekenis* van het visueel beeld aanwezig is, zoo telt voor het impressionisme ook het onderwerp niet in zijn eigen waarde. Het allereerst belangrijke aan het onderwerp ligt hierin, dat het een verzameling van kleurvlekken vertegenwoordigt. In het impressionistisch bloemstuk bij voorbeeld wordt er nauwelijks naar getracht, dat de toeschouwer ziet wèlke bloem werd geschilderd, daar het toch slechts op den kleurindruk aankomt. De kleur, of beter, de in het licht genuanceerde kleur is het hoofdthema voor den impressionist, die in zijn woordvoerders veelal ongeveer als volgt redeneert: In de natuur bestaan geen lokale kleuren, geen dingen met een vaste kleur. De toekenning van een vaste onveranderlijke kleur, waarvoor het gras groen, de steen rood, en de lucht blauw is, berust op een verstandelijk vooroordeel. Het is een illusie. De eenig scheppende bron van de kleuren is de zon. Het zonlicht speelt om alle dingen en overdekt hen overeenkomstig den tijd van den dag, den toestand van de atmospheer, het jaargetijde, enz. met een oneindig aantal kleurnuances. Het is dus kunstmatig en abstract teekening, lijn en vorm van dè kleur te willen onderscheiden. Immers met het licht verdwijnt kleur en vorm tegelijk. We zien enkel en alleen kleuren. De zoogenaamde vormen vatten we op in de waarneming van de verschillende uitgebreidheid en nuances der kleurvlekken. Vormen zijn slechts kleurvlekgrenzen. Afstand, perspectief en volume is ons gegeven door het donkerder of lichter worden der kleuren. Dat zijn de „*valeurs*". Een valeur, zoo kunnen we definieeren, vertegenwoordigt den graad van intensiteit van donkerheid of lichtheid der kleuren, waardoor we zien, dat een ding dichter bij of verder af dan een ander ding is. Voor den impressionist van zuiveren bloede beteekent dus de valeur het eenige middel om op het platte vlak diepte te suggereeren. Zoo is de kleur dus de voortbrengster van den vorm.

Wanneer nu de door het licht genuanceerde kleur het eenige reëele van de impressie bevat, heeft dit tot gevolg, dat de schaduwzijde der dingen niet door afwezigheid van licht mag worden weergegeven, doch door andere kleuren moet worden gerealiseerd. Van lichtrood tot donkerrood komt men b.v. niet door bijmenging van zwart, doch er zijn een geheele reeks nuances als licht paarsrood, donkerder paarsrood, oranjeachtig rood, vrij donker geelrood enz. De schaduwen op een sneeuwlandschap zijn niet grijzig, doch dikwijls onder invloed van den hemel lichtblauw, soms zelfs opvallend violet.

Deze scherpe kijk op de kleur en de daarmee correspondeerende techniek om het beeld uit kleurvlekken op te bouwen, behooren wel tot de belangrijkste winst, die het imprssionisme de schilderkunst heeft gebracht. Men herinnere zich met welke onvergelijkbare trefzekerheid de groote meesters van het impressionisme deze verfvlektechniek hebben gehanteerd, wanneer zij met het aanbrengen van enkele penseelstreken een allerlevendigste illussie van werkelijkheid wisten te wekken.

Het wordt echter tijd, dat we ook eens naar het impressionisme in de andere kunsten omzien. Andere vormen van de beeldende kunsten, als de beeldhouwkunst, de graphische kunsten, maar ook de literatuur en dichtkunst, de muziek en danskunst hebben hun impressionistischen tijd gekend.

Het musikaal impressionisme wortelt met het schilderkunstig in dezelfde wereldbeschouwing, of, zoo dit een wat groot woord is, in dezelfde geesteshouding. Men ziet de wereld onwillekeurig op dezelfde wijze aan. Men legt den klemtoon op het aanschouwelijke, het onmiddellijke. Het zintuig weerspiegelt de onvervalschte realiteit. Zoo is het niet verbazingwekkend dat muziek en schilderkunst verwante aesthetische opvattingen huldigen. Impressionistische elementen zijn er evenals in de schilderkunst ook in de muziek genoeg te vinden buiten den eigenlijken historischen opbloei van het impessionisme. Bij Berlioz, Liszt, Chopin, Beethoven, Schubert o.a. zijn tal van impressionistische plaatsen aan te wijzen. Men herinnere zich de Egyptische nacht uit de derde acte van Verdi's Aïda om zich te overtuigen, dat de impressionistische stemmingskunst ook reeds vóór Debussy leefde. En bij Wagner komen zóó talrijke impessionistische bijzonderheden, dat men hem bijna tot de impressionisten kan rekenen. *Bijna*, dat beteekent in dit geval: nog heelemaal niet. Want de menigte technische impressionistische middelen, die Wagner invoert en waarmee hij impressionistische werkingen weet te bereiken, staan bij hem in dienst van een volkomen anderen kunststijl. Romanticus is Wagner

en deze kunstrichting maakt in laatste instantie de organische eenheid van zijn werken uit. Wagner mist de typisch impressionistische instelling, waarbij de werking slechts van den zintuigelijken indruk uitgaat. De idee en dichterlijke gedachte draagt bij hem de muziek.

Lost de impressionistische schilder de volumina en scherpe omtrekken, de liniair perspectivisch gevormde ruimten door het licht en de atmospheer op in vervloeiende contouren, die voortdurend zich wijzigende kleuren bergen, liet hij licht- en kleur over lijn en teekening triomfeeren, maakte hij de nuances, de onmerkbaar fijne kleurovergangen tot zijn schoonheidsideaal, waardoor het impressionistisch schilderij tot een stemmingskunst werd op grondslag van gevoelens en aandoeningen, die de zintuigelijke impressies wekten, — niet anders doet de impressionistische componist met de correspondeerende muzikale middelen.

Bij de oudere niet-impressionistische muziek wordt de totaal-indruk verkregen, doordat alle muzikale middelen, de groote vorm en de kleine vormen, melodie, harmonie, rhythme, dynamiek samenwerken in een *plan*. Deze muziek is als het ware *architectonisch* opgebouwd. Zij heeft in de melodische lijn een plastisch element, waaraan zich de harmonische indukken ondergeschikt maken, gelijk in de klassieke schilderkunst de kleurnuances en het licht in de eerste plaats dienen de vormen en volumen in de ruimten helder en klaar te toonen en slechts secondair een beperkte eigen waarde bezitten. Bij de impressionistische muziek wordt nu de harmonie geheel op zich zelf gesteld. Zij is de primaire waarde. En zooals met het naast elkaar stellen der kleurvlekken de volumenvormen worden gebeeld, zoo ontstaat bij het muzikaal impressionisme in zijn uiterste toespitsing de melodisch-rhythmische contouren uit de samenvoeging der harmonieën. De oudere niet-impressionistische muziek gebruikt de afzonderlijke harmonie als bestanddeel in de keten van den harmonisch logischen opbouw. Zoo is hier b.v. de dissonant aan de consonant gebonden. Voor het impressionisme is *iedere* klank, consonant of dissonant als materiaal gelijkwaardig. Vandaar ook dat het impressionisme de heele toon-ladder (c, d, e, fis, gis, ais, c) kan gebruiken en gaarne gebruikt.

Er zijn in de impressionistische muziek ook wel elementen, die meer een verschil met de voorafgaande muziek vertegenwoordigen dan een speciaal impressionistisch middel beteekenen. Denk b.v. aan Debussy's voorliefde voor het kwart, het hoofdinterval van de middeleeuwsche primitieven. Alles staat echter onder den ban van het scheppen op grond der impressie. Herinnert U het bekende Jardins sous la pluie. De afweer van het logisch verstandelijk element bewaart deze van den indruk uitgaande muziek echter voor elke neiging tot programmatische klankschilderingen.

Men verklaart — en niet ten onrechte — de Fransche impressionistische muziek als een latijnsche reactie op het germaansch Wagnerdom. Toch is dit echter slechts een *gelegenheids*oorzaak. Anders zou men immers zich kunnen afvragen of het Duitsch impressionisme van een Liebermann, een Fritz van Uhde, enz. misschien niet een germaansche reactie is op het latijnsch academisme. Een vraag zonder zin. Iedere natie en ieder volk heeft haar eigen stijlprincipe in zich. Debussy's reactie op Wagner is inderdaad van een volksche tendentie. Zij raakt echter niet het wezen van het impressionisme, dat veeleer in den *europeeschen* tijdstijl van de 19de-eeuwsche kultuur wortelt. In Debussy reageert het fransche gevoel voor verfijning tegen de robuste kracht van Wagners geweldige werken. Paul Verlaine's bekende versregels „Car nous voulons la nuance encore par la coulour rein que la nuance — Oh, la nuance seul fiance le rêve au rêve et la flûte au cor !", treffen toch slechts in hoofdzaak het fransche impressionisme. Het Duitsch, Nederlandsch zoowel als het Italiaansch missen de toespitsing op dezen éénen factor in het totaal complex van den impressionistischen kunst- en levensstijl. Haar ware wortel schuilt in den aard der laat-19de-eeuwsche levenshouding van ons werelddeel, die haar laatste waarheid vond in wat voor oogen is.



MR DIRK J. H. W. SPANJAARD

AMATEURS EN KULTUURKAMER

Men is gewoon de Nederlandsche Kultuurkamer aan te duiden als een *beroeps*standsorganisatie, een vereenigingsvorm derhalve van *beroeps*genooten, welke ten doel heeft de belangen dezer werkers binnen het kader van de nationaal-socialistische volksgemeenschap te bevorderen en te behartigen, en bovendien bekleed is met eigen verordenende bevoegdheid. En inderdaad is de Kultuurkamer een zoodanige beroepsstandsorganisatie, niettegenstaande de bepaling van artikel 6 der Verordening No. 211/1941 van den Rijkscommissaris betreffende de Nederlandsche Kultuurkamer, in welk artikel tot uitdrukking wordt gebracht, dat het voor de verplichting tot het lidmaatschap onverschillig is of de werkzaamheid, welke aan deze verplichting ten grondslag ligt, al dan niet tegen belooning plaats vindt, m. a. w. of de kultureele werkzaamheden als beroep uitgeoefend, dan wel door amateurs of dilettanten verricht worden.

Op het eerste gezicht lijkt de aangehaalde bepaling in tegenspraak te zijn met het begrip beroepsstandsorganisatie. Deze tegenstrijdigheid is echter slechts schijn. Een nadere beschouwing van doel en wezen der Kultuurkamer doet immers zien dat de beroepsstandsorganisatie niet volledig zou zijn, indien zij niet tevens de amateurs omvatte. De belangen der beroepsgenooten kunnen immers eerst dan ten volle worden behartigd, indien deze belangen ook tegen inbreuk van de zijde der amateurs kunnen worden beschermd. En deze bescherming veronderstelt dus een rechtsmacht van de Kamer over de amateurs. Eerst als de voor de beroepsgenooten schadelijke inbreuken op hun belangen van de zijde der amateurs kunnen worden afgeweerd, is volledige bescherming mogelijk. Dat anderzijds de belangen der amateurs evenzeer in het oog dienen te worden gehouden, doet aan het gestelde principe geen afbreuk. Juist deze zorg voor het evenwicht der belangen is overigens een der voornaamste onderdeelen van de taak der Kultuurkamer, in de Verordening No. 211/1941 omschreven als: „... overeenstemming te brengen in het streven der tot haar behoorende groepen".

Een andere belangrijke reden, waarom ook de amateurs in de Kultuurkamer behooren te zijn georganiseerd, is gelegen in het feit, dat uit de rijen dezer amateurs een aanzienlijk aantal beroepswerkers pleegt voort te komen. De behartiging van de vakkundige belangen der beroepswerkers, hetgeen eveneens tot de taak van de Kamer behoort, brengt dus vanzelf met zich mede de zorg voor het amateurisme. Menig beroepskunstenaar ontving immers zijn eerste opleiding als dilettant.

De vraag rijst, wat onder het begrip amateur moet worden verstaan. De beantwoording van deze vraag is geheel afhankelijk van den gezichtshoek, waaruit het vraagstuk wordt bekeken. Men kan nl. uitgaan: *a.* van de belooning, welke voor de werkzaamheid wordt genoten; *b.* van de frequentie, waarmede de werkzaamheid wordt verricht; *c.* van de opleiding, welke aan de werkzaamheid is voorafgegaan.

Stellig is voor elk dezer standpunten iets te zeggen en het loont derhalve de moeite elk dezer criteria aan een nader onderzoek te onderwerpen.

a. Indien de belooning als maatstaf moet gelden, zal zeker het begrip amateur niet op „olympische" wijze kunnen worden gedefinieerd; in dat geval zou immers alleen hij amateur zijn, die voor zijn werkzaamheid geenerlei belooning of kostenvergoeding, in welken vorm ook, ontvangt. Zoodanig amateurisme komt in de wereld der kultuur slechts sporadisch voor. Het lid van een amateurtooneelvereeniging, dat zijn reiskosten uit de vereenigingskas vergoed krijgt, voldoet reeds niet meer aan deze strenge begripsbepaling, terwijl de betrokkene toch stellig als amateur zal moeten worden beschouwd. De amateurschilder, die zoo nu en dan een doekje verkoopt, heeft reeds een volgenden stap gezet op den weg, welke van het amateurisme leidt naar het bijna oeverlooze meer van het nevenberoep. De dorpspostbode, die op feestavonden tegen normale belooning deel uitmaakt van het orkest, is ongetwijfeld nevenberoepsmusicus, althans beoordeeld naar den maatstaf der belooning.

b. Wordt de frequentie der werkzaamheid als criterium genomen, dan is de bovenbedoelde postbode-amusementsmusicus naar alle waarschijnlijkheid als amateur te beschouwen en kan hij pas tot de nevenberoepsmusici worden gerekend, als hij b.v. wekelijks tegen belooning zijn medewerking aan het dansorkest verleent.

c. Zoekt men den maatstaf voor het begrip amateur in de opleiding, dan wordt dus als amateur beschouwd hij, die geen voldoende vakopleiding heeft genoten. Volgens deze begripsbepaling blijft de postbode, verondersteld dat hij zijn muzikale bekwaamheden niet door een vakopleiding heeft verworven, amateur, ook al zou hij dagelijks tegen belooning in de avonduren deel uitmaken van het orkest.

Bovenstaande beschouwingen zijn tot een enkel beroep beperkt, doch het is duidelijk, dat alle tot het gebied der kultuur behoorende werkzaamheden op gelijke wijze naar drieërlei maatstaf zijn te beoordeelen. Het is evenzeer duidelijk, dat de daarmede aangetoonde vaagheid van grenzen tusschen de begrippen amateurs, nevenberoepswerkers en beroepskunstenaars een argument te meer vormt voor de opneming van al deze groepen in de Kultuurkamer.

Uit dit alles vloeit voort, dat binnen het kader van de Nederlandsche Kultuurkamer het begrip amateur van Gilde tot Gilde en vaak ook van Vakgroep tot Vakgroep

een anderen inhoud zal moeten hebben. In het Gilde voor Theater en Dans zal men mogelijk onder een amateur-tooneelspeler verstaan iemand, die nimmer eenige belooning voor zijn optreden ontvangt. In het Muziekgilde daarentegen zal men wellicht als amateur-amusements-musicus beschouwen hem, die geen vakopleiding als musicus genoot, onafhankelijk van de veelvuldigheid van het optreden en de hoogte der vergoeding. De practijk noodzaakt derhalve om van geval tot geval te bepalen of de betrokkene al dan niet als amateur is te beschouwen.

Dit nu bergt een nieuw gevaar in zich. Indien nl. het verschil tusschen den amateur en den beroepskunstenaar niet uitsluitend gezocht kan worden in het feit, of men al dan niet tegen belooning werkzaam is, niet uitsluitend in de frequentie, waarmede de werkzaamheid wordt verricht en evenmin uitsluitend in de genoten opleiding, dan rijst het gevaar, dat men het criterium gaat zoeken in de qualiteit van het kunstproduct of de prestatie. Alles, wat onder een bepaald peil blijft, zou dan als „amateurswerk" worden beschouwd, alles, wat daar bovenuit komt, als „beroepswerk". Dit criterium is vanzelfsprekend onhoudbaar.

In het licht van de taak der Nederlandsche Kultuurkamer is er maar één mogelijkheid om den amateur van den beroepskunstenaar te onderscheiden: van geval tot geval, met inachtneming van alle omstandigheden, te bepalen tot welke categorie de betrokkene geacht moet worden te behooren. Factoren bij deze beoordeeling zijn: de omvang der werkzaamheden, de hoogte van het inkomen uit deze werkzaamheden en de vooropleiding van den betrokken persoon. Een niet te verwaarloozen factor zal voorts moeten zijn: de bedoeling van den betrokkene zelf.

Eén dezer kenmerken is met zooveel woorden in de Verordening No. 211/1941 terug te vinden, waar deze bepaalt, dat de President vrijstelling van het lidmaatschap kan verleenen, indien de kultureele werkzaamheid slechts in onbeduidende mate of bij enkele gelegenheden wordt verricht. Op grond hiervan zullen de amateurs kunnen worden vrijgesteld.

Komt een zoodanige vrijstelling van het lidmaatschap ook inderdaad overeen met de taak van de Nederlandsche Kultuurkamer? Anders gezegd, is het in het licht van de taak van de Kultuurkamer gewenscht tot vrijstelling van de amateurs over te gaan? Deze vraag zal ongetwijfeld bevestigend moeten worden beantwoord. De belangrijkste practische gevolgen der vrijstelling van het lidmaatschap zijn immers: vrijstelling van contributiebetaling eenerzijds, onthouding van de sociale voorzieningen anderzijds. En deze gevolgen passen volkomen bij het wezen van het amateurisme. De amateur maakt geen deel uit van den beroepsstand en behoort dus niet te profiteeren van de sociale voorzieningen, voor de beroepskunstenaars getroffen. Derhalve behoort hij evenmin te worden verplicht tot een regelmatige geldelijke bijdrage aan de kas, waaruit deze voorzieningen worden bekostigd, althans niet op dezelfde basis als de beroepswerkers. Aan dit principe doet geen afbreuk de in artikel 7 der Verordening No. 211/1941 geopende mogelijkheid om voor de afgifte van het bewijs van vrijstelling een redelijk recht te vorderen.

Anders ligt de zaak voor amateur-vereenigingen. Organisaties van amateurs zijn immers in veel sterkere mate concurrenten van de beroepskunstenaars (men denke aan tooneelvereenigingen en vooral aan dansorkesten !). Waar deze vereenigingen en ensembles dus in min of meer belangrijke mate oorzaak kunnen zijn van den socialen nood der beroepswerkers, is het billijk, dat zij bijdragen aan fondsen, welke dezen nood beoogen te lenigen. Bovendien ligt het voor de hand, dat de bemoeiingen van de Kultuurkamer met het amateurisme vooral zullen plaats vinden in het kader van de amateurvereenigingen en minder ten aanzien van de individueele amateurs. Ook dit rechtvaardigt de betaling van een lidmaatschapsbijdrage door de vereenigingen.

In het bestek van dit artikel zou het te ver voeren om uiteen te zetten, op welke gebieden en in welken vorm de zorg van de Kultuurkamer voor het dilettantisme tot uiting zal komen en thans reeds komt. Het zij voldoende er op te wijzen, dat de Kamer levendig beseft, dat ook de amateuristische kunstbeoefening een uiterst waardevol bestanddeel van de kultuur der volksgemeenschap vormt.



PETER MULDER

Nederlandsche Schilders in Goethe's waardeering

I

In een tijd, waarin de schatten van 't *Goethe*-huis en 't *Goethe-Schiller-Archief*, schatten die tot het kultureel bezit der geheele menschheid behooren, veilig weggeborgen zijn voor brisant- en brandbommen, wier onheilvolle uitwerking reeds eenmaal 't idyllisch Gartenhuis bedreigde, in zulk een tijd is 't goed te bedenken, hoe „de Wijze van Weimar" voortdurend groeide in 't stoffelijk en geestelijk gebruik zijner verzamelingen, hoe zijn alles doorschouwende blik vol aandacht en vreugde gerust heeft op zoo menige prent, zoo menige ets en teekening, niet het minst ook van Nederlandsche kunstenaars!

De grootste Duitsche dichter was gelukkig in den omgang met al die meesters uit de lage landen, meesters, die hij reeds in zijn „Sturm- und Drang"-periode vereerde en die hij in zijn ouderdom opnieuw zal waardeeren, na vele omzwervingen door de Kunst der Klassieken en der Renaissance. 't Is als 't terugvinden van een eenvoudige deern met haar warme hart en rijke innerlijkheid door een eeuwig zoekenden en onbevredigden minnaar, die zijn hulde bracht aan edele en gratievolle, strenge en hooghartige vrouwen.

Goethe was niet maar een bekijker en bewonderaar van beeldende kunst, maar veeleer een altijd *ver*wonderde, een intens gevoelige „medespeler". Een schilderij, een ets of een teekening, was voor hem een levende verschijning, de uitdrukking van een ziel, een geest, die zich als kleinere of grootere entelechie openbaart, jaren en eeuwen zelfs na het oogenblik waarin de stil-doende of moeizaam-scheppende hand voorgoed verstijfde.

Altijd weer stelt hij zich open, geestdriftig en leergierig voor de groote kunst van gestalte, kleur en atmosfeer en niet zelden maakt de dichter zijn aandoeningen ondergeschikt aan die van een hem bekorend en betooverend kunstwerk, zooals blijkt uit menig vers uit Faust II, waar zolderschilderingen en fresco's van Guido Reni, Andrea Orcagna, Mantegna en Signorelli ten voorbeeld strekken bij zijn luisterrijke beschrijvingen.

Nu eens is hij verbaasd over een buitengewone techniek, dan weer ontroerd door den teederen en menschelijken inhoud van een voorstelling; den eenen keer wordt hij gegrepen en geschokt door de overweldigende waarheid van een schilderij, een ander maal, bij 't beschouwen van een teekening, wordt hij door wonderlijke associaties tot een brandend heimwee gedreven, en weer een ander maal tracht hij zich te verkwikken en te genezen met een blijmoedig gestemd werkje uit zijn verzameling, als ware het een bijzondere artsenij tegen de kwellingen van melancholie en depressie.

De groote mensch Goethe zoekt ook altijd weer den mensch terug in 't door hem bewonderde kunstwerk. Zijn waardeering is dikwijls uiterst subjectief en vaker beïnvloed door dichterlijke gevoeligheid dan door objectief aesthetische maatstaven. In 't algemeen voelde hij zich aangetrokken tot krachtige werkelijkheidskunst, in overeenstemming met den grondtoon van zijn wezen, want hij was echt mensch en dichter van het „diesseitige", gezond en klaar in zijn denken en aanschouwen, opgaand in de natuur met haar onuitputtelijken rijkdom van verschijningsvormen, haar alzijdigen groei, haar grootheid, haar wetmatigheid. Naar orde en harmonie is zijn wezen gericht, hij is de groote *Helleen* met zijn autonome moraal, „de vernieuwer der Germaansche zelfbevrijding", reeds in *Parzival* tot werkelijkheid geworden. [1])

„Ik wil liever een onrechtvaardigheid begaan, dan wanorde verdragen", zeide hij eens en ook in de kunst wil Goethe evenwicht, orde en harmonie. Al het matelooze, excentrieke en extatische, al het tegenstrijdige en gekwelde stoot hem terug, hij houdt het al meer op een afstand naarmate hij ouder wordt en de Werther-psychose duurt bij hem zelf het kortst.

Van wreede en cynische caricaturen wilde hij niets weten, zoo min als van verworden of mismaakte verschijningen. Zijn schoondochter Ottilie, wier gezicht door een val van 't paard verminkt werd, wilde hij wekenlang niet ontmoeten, niemand wilde hij zien sterven of na den dood aanschouwen, nimmer betrad hij een gesticht.

Als noordsch dichter stelt hij zich open voor het Mysterie, het Heilige, maar van wegzwevende mystiek, vrome speculaties, onnatuurlijke symboliek gruwt hij, hetgeen Zacharias Werner eens zeer tot zijn schande ervaren moest, toen hij in een gedicht de maan vergeleken had met de heilige hostie.

Nu heeft men het vaak doen voorkomen of het har-

---

[1]) Dr J. D. Bierens de Haan. De weg van Faust.

monische van Goethe's persoonlijkheid niet anders was dan een godengeschenk, hem in de wieg medegegeven tot in het graf en men stelt den dichter voor als een waar gelukskind, rijk gezegend met buitengewone talenten, vrouwenliefde en aardsche goederen.

't Is waar, Goethe had van nature een sterken wil en groote vitaliteit en tegelijk een zekere luchtigheid en aanpassingsvermogen, geheel tegenovergesteld aan het zware en grüblerische van Schiller en Beethoven. Bij Goethe heerschen mildheid en warmte, ja hartstocht, maar hij heeft toch niets van een kokenden borrelenden vulkaan, die elk oogenblik tot eruptie kan komen. Goethe en Mozart, dat waren verwante naturen, maar niet Zelter vervreemdde Goethe van Beethoven, doch de verwijdering lag diep in hun psychische structuur.

Was Goethe dan eigenlijk een wils- en verstandsmensch, die slechts de remblokken van een ijzeren beheersching met knarsende meedoogenloosheid op de wervelende raderen zijner impulsies en hartstochten behoefde te gooien? Neen, ook hij kende den donkeren drang, de oplaaiende drift, den twijfel, de wanhoop, de innerlijke verscheurdheid!

Dikwijls spreekt Goethe van demonische krachten, boven alle begrip en verstand uitgaande, krachten die moedige menschen zegevierend hun bestemming doen bereiken, terwijl anderen na vermetele zwerftochten op 's levens oceaan, met het einddoel voor oogen, verbrijzeld worden en ondergaan.

De dichter kent de zonden en de misdadige hartstochten, die vol giftigen phosphorschijn opgloeien uit de onpeilbare diepten der menschelijke ziel. Hij roept ze niet op in speelsche verbeelding, neen, hij zèlf heeft dat alles diep in zich en koortsachtig schrijft hij zijn drama's ter zelfbevrijding. Zoo is hij de schepper van den zinsbegoochelenden zwoelen Walpurgisnacht in Faust, waar geile en gedrochtelijke heksen hun wulpsche schaamtelooze dansen uitvoeren, de ontuchtige Baubo voorop en uit den zingenden mond van een mooi heksje springt gansch surrealistisch een rood muisje te voorschijn! Goethe, de zinnelijke mensch, gniffelt bij voorbaat om prude en verwijfde geesten, die hij met zijn obscene woordspelingen wenscht te schokken.

Maar ook schildert hij, en thans met doodelijken ernst, het tragische lot van Gretchen, ja, met zijn hartebloed beschrijft hij die beklemmende aangrijpende zielefolteringen van haar waanzin. De heftige cholericus in zijn romantisch streven om de totale innerlijkheid, de onbegrijpelijk veelzijdige gevoelsscala der menschelijke natuur te doorvorschen, durft er ook de meest cynische kanten van te belichten in de bestiale gemeenheden van Mephisto in Faust en in de Paralipomena.

Doch blijvend geschroeid en gekweld is deze Goethe-Apollo geenszins, het ligt altijd weer in zijn aard zich te verlustigen in edele blijgestemde lieflijke voorstellingen van Rafaëlische klaarte en puurheid; hoe ouder de dichter wordt, hoe bewuster hij afstand zal houden tot alle caricaturale, wanstaltige en morbide verschijningen, terwijl de voortdurende polariteit van romantischen innerlijkheidsdrang en klassiek evenwichts- en beheerschingsstreven ten slotte heenvoert naar die schoone moeizaam bevochten synthese van Goethe's wereldwijde menschelijkheid, waaruit alle ressentiment, alle bitterheid is weggewischt.

Zoo eindigt ook Rembrandt *niet* met het vlijmend torment van Christus' geeseling, *niet* met de barokke vreeselijkheden van Simsons Blindmaking, *niet* met het „triste hôpital, tout remplit de murmures" van nooddruftigen en ontredderden, maar met de stralende ontroerend-mooie uitdrukking van eenvoudige, innige, eeuwige menschelijkheid: „de liefde van man tot vrouw, van vader tot zoon, van moeder tot kind".

Niemand was zóó overtuigd van de hardheid, ja van de wreedheid van het leven, van de gebreken der menschelijke natuur en der samenleving, als juist Goethe, maar ook niemand was tegelijk zóó vastberaden in zijn wil om met leven en wereld in 't reine te komen en „de piramide van zijn bestaan zoo hoog mogelijk in de lucht te spietsen".

Zoo is zoowel het uiterlijke als het innerlijke beeld van den dichter vaak onrustig en tegenstrijdig en lang niet altijd dat van een Olympiër, zelfs niet in hoogen ouderdom. Er is een introverse èn extroverse gerichtheid in hem, een egoïstische en onbaatzuchtige, een gevoelig-warme en koude, een geslotene en openhartige, een zich klassiek beheerschende en zich romantisch uitlevende; er is een wereldsche zinnelijke en een wijze resigneerende „entsagende" Goethe en toch vertoont het totaalbeeld van dit leven geen chaos van losse en uiteenvallende brokstukken maar een hecht bouwsel, waarin de veelzijdige tegenstellingen harmonisch opgelost zijn, in tegenstelling b.v. met het „gelaagde" wezen van Hölderlin [1]), dat zich meer aansluit bij het „ganz ungebändigte" van Beethoven.

Toch leefde Goethe ook wel eens op 't randje van ineenstorting, maar hij was steeds te rechter tijd zijn eigen zielearts en kon het ook zijn voor anderen. In zijn verschillende levenstijdperken blijkt hij een meester in de levenskunst en zijn integreerend vermogen grenst aan het wonderbaarlijke.

In zijn jeugd overheerscht het gespannen rhythme. Deze jongeling is als een adelaar, hij is de markante vlijmscherpe „kritiekschrijver", de Mephisto-achtige spotter, „de afschuwelijke nabootser" van Shakespeare, zooals Frederik de Groote beweert. Hij bewondert de Gothiek en het krachtig realisme der Hollanders, maar ook wordt hij de schrijver van Werther, het boekje vol wereldsmart, zonder dat hij ooit tot extrême introversie vervalt, om tot wereldvreemden droomer, tot wereldverachtend kluizenaar te worden.

In rijpere jaren wordt Goethe's levensstijl losser, volgens Christiansen uit hij zich bij voorkeur in het ontspannen rhythme van den dactylus en volgt heelemaal de natuur van Frau Aja, zijn moeder. Ja, er komt een korte tijd, dat hij heel erg aardsch wordt, vol burgerlijk welbehagen, de Geheimrat die opvalt door zijn embon-

[1]) Men leze ook Prof. Ittenbach: Hölderlin, „De Schouw" Nov. '43.

point. Op het toppunt van zijn kracht breken de politieke vloedgolven op hem af als op een betonnen en stalen zeewering, en toch blijft hij ook dan menschelijk zwak en op sommige plekken kwetsbaar en licht geprikkeld.

Het was noodig iets dieper door te dringen in Goethe's psychische wezen alvorens ons bezig te houden met ons eigenlijke onderwerp: „Goethe's waardeering voor de Nederlandsche meesters". Wij moeten daarbij ook vooral bedenken, dat Goethe's opstellen niet overal denzelfden geest ademen en dat zijn persoonlijke uitlatingen sterk gekleurd zijn door stemmingen. Een direkte bijdrage tot de metaphysische aesthetica heeft Goethe niet gegeven, zoo min als tot de werkingsaesthetica. Zijn beschouwingen raken beide sferen, terwijl zijn kernachtige gesprekken [1]) en bon-mots vanzelfsprekend vaak uiterst subjectief zijn. Door de felheid van zulke momenteele uitingen schijnt hij zich van een bepaalde persoonlijkheid, stijl of richting voor alle eeuwigheid te distantieeren, terwijl het alleen een bliksemend afreageeren betrof, soms ook wel den storm in een glas water.

De oogenschijnlijk onoverbrugbare klove tusschen zijn klassieke levenshouding en de Romantiek is terug te voeren op tegenstellingen in zijn eigen natuur, uitloopend op problemen van stof en geest, gevoels- en wilsleven, uitlevingsdrang en terughouding, Ik en Wij, Persoonlijkheid en Gemeenschap, en ligt veel minder in de klassiek-romantische vorm- en inhoudstegenstellingen. [2])

Zijn diepste gedachten over kunst liggen als parels verstrooid tusschen zijn dichtwerk, in Faust II vooral, in een enkele spreuk, een enkelen versregel, terwijl zijn opstellen niet tot het metaphysische doordringen.

De moderne aesthetica, die de kunst als symbolische taal beschouwt, keert terug tot Goethe's uitspraak: „De symboliek verandert de verschijning in Idee, de Idee in een voorstelling, en wel zoo, dat de idee in de voorstelling altijd oneindig werkzaam en onbereikbaar en, zelfs in alle talen uitgesproken, toch onuitsprekelijk blijft".

Het eerste indirekte contact met de Nederlandsche schilderkunst vond de nog heel jonge dichter in 't ouderlijk huis te Frankfort a/M. Helaas is dit Goethehuis, waar zijn werkkamertje in den ouden toestand gelaten was, door bommen zwaar beschadigd. Er werkten toenmaals verschillende middelmatige schilders om dit nieuwe huis van Goethe's vader te versieren, terwijl zij ook in dienst stonden van den Graaf Thoranc, in 1759 bij Goethe's vader ingekwartierd. Een zekere Trautmann werkte geweldig met Rembrandt's clair-obscur en met branden à la van der Neer, terwijl een zekere Schütz op zijn Saftlevens de Rijnstreken in beeld bracht. Een andere schilder, Juncker genaamd, werd beïnvloed door Nederlandsche bloemstillevenschilders.

In Leipzig, waar de zestienjarige student verwijlde, vond hij gelegenheid „de oneindige verdiensten der noordwestelijke kunstenaars" op 't oog te laten inwerken, terwijl voor 't eerst door de verzameling Italianen bij Oeser „zijn verlangende blik naar 't Zuidoosten gericht werd". In 1768 ziet hij dan in Dresden een verzameling schilderijen in de Galerij, waaronder vele Nederlandsche meesters. Hij woonde toen bij een schoenmaker, liever dan bij kennissen, echt iets voor den jongen Goethe en zag daar een van Ostade, zoo mooi als men maar zou kunnen wenschen. „De plaatsing der voorwerpen, licht, schaduw, de bruine tint van 't geheel, de magische houding, alles wat men in zulke schilderijen bewondert, zag ik hier in werkelijkheid". [1]) Wanneer hij 't interieur bij avondlicht aanschouwt denkt hij aan 'n doek van Schalcken.

In Dresden hingen toen al enkele werken van Rembrandt, o.a. „De Bruiloft van Simson", „Het offer van Manoah" en de „Ganymedes", maar opvallend genoeg heeft de negentienjarige geen woord over voor deze stukken. Zou dit ook 't geval geweest zijn als hij daar „De Nachtwacht", „De Staalmeesters", „De Verloren Zoon" of „Het Bruidspaar" gezien had?

Bijzonder ingenomen toont de jonge dichter zich echter met een schilderij van den in Italië en Frankrijk gewerkt hebbenden Herman van Swanefelt (1620—1690), dat Hagedorn, de museumdirecteur, hem uit eigen verzameling toonde. Deze van Swanefelt, die bij Claude Lorrain in Rome studeerde, wordt ook in Goethe's Italiaansche Reis genoemd en zijn werk wordt uitverkoren boven Piranesi, omdat deze Italiaan te veel met effect en theather werkte. Swanefelt's etsen van de Romeinsche ruïnes zijn luchtig en fijn en Goethe schrijft daarover: „Bij deze gelegenheid zou Swanefelt levend worden, die met zijn teere, het zuiverste natuur- en kunstgevoel uitdrukkende naald deze bouwvallen nieuw leven wist in te blazen, ja ze wist om te scheppen tot de lieflijkste dragers van het levend-tegenwoordige".

Kort voor zijn dood (21-12-1831) zal Goethe nog eens tegenover Eckermann Swanefelt's lof verkondigen. „Hij bezit een innige liefde tot de natuur en een goddelijken vrede, die zich aan ons meedeelt, als we zijn schilderijen beschouwen".

Naar M. D. Henkel [2]) opmerkt prijst ook Burckhardt in „Der Cicerone" wèl Swanefelt en Both als navolgers van Lorrain, maar groote meesters als Van Goyen en Hobbema worden nergens genoemd. Hierbij moet echter worden opgemerkt, dat Goethe, die stellig, naar de mode dier dagen, de italianiseerende meesters overschatte, wel degelijk Hobbema gekend en bewonderd moet hebben, hetgeen volgt uit een mededeeling van Hertog Karl August aan Merck van Mei 1783, waarin te lezen staat, dat de hertog teekeningen bewaart „zum Nutzen und Frommen" van Mijnheer de Kamerpresident (Goethe); dat een Both voor de verzameling werd afgekeurd, maar een Hobbema en Schellinks werden behouden. En veel later, 15-9-1814, wanneer Goethe bij Serrand in Frankfurt met Boisserée belangrijke werken gezien heeft, zegt de dichter: „In Hobbema, in Veronese, in Rubens verschijnt

[1]) Goethe's Gespräche v. Biedermann. 5 deelen.
[2]) Men leze: Richard Benz, Goethe und die Romantische Kunst.

[1]) Alle vertalingen in dit opstel zijn van mij (P. M.).
[2]) Goethe en de Nederlandsche kunst.

de zelfstandigheid der kunst; waar de kunst van het voorwerp onverschillig, zij zèlf absoluut wordt, daar wordt de hoogste hoogte bereikt; dat komt ook tot uitdrukking in de Wouwerman bij Brentano."

Acht jaar na zijn bezoek aan de Dresdener Galerij, in 1776, schrijft Goethe zijn pittige opstel: „naar Falconet en over Falconet", waarin hij reeds de natuur als eerste en eenig voorbeeld verheerlijkt, maar tegelijk den kunstenaar een *her*schepper der natuur noemt, die boven zijn onderwerp staat en elk motief tot schoonheid wekt; of hij 't in een stal zoekt, in de werkplaats van een schoenmaker, of hij 't gelaat van zijn geliefde aanschouwt of zijn schoenen of de antieken, dat is eenerlei, als hij maar ziet de heilige trillingen en zachte tonen, waarmee de natuur alle voorwerpen verbindt.

Voorwaar een revolutionnaire theorie in Goethe's tijd! En is 't niet of hij openlijk partij kiest voor het intiem karakter der Nederlandsche kunst, waar hij schrijft: „Slechts daar waar vertrouwelijkheid, nooddruft, innigheid wonen, woont alle dichterlijke kracht en wee den kunstenaar, die zijn hut verlaat om in academische prachtgebouwen rond te fladderen"!

Later, in zijn verklarende aanteekeningen bij „Diderot's verhandeling over de schilderkunst" zal Goethe den geestigen schrijver, vol sarcasme over de Fransche Academie en 't studeeren naar 't model, bijvallen. Ook beaamt Goethe, dat het nuttig is om de menschen op straat in hun natuurlijk bewegen gade te slaan, echter onder voorbehoud, dat de kunstenaar eerst moet weten *wàt* hij zoekt en *wàt* hij gebruiken kan, daar hij anders wel eens het triviale en valsch-sentimenteele zou kunnen uitkiezen.

Wanneer Diderot verder beweert, dat de schilder de natuur gewetensvol moet nabootsen en dat al het andere „manier" is, dan geeselt Goethe deze meening van den al te rationalistischen Franschman en hij plaatst er een paradox tegenover: „Door de trouwe nabootsing van de natuur ontstaat nog geen kunstwerk, maar in een kunstwerk kan bijna alle natuur uitgebluscht zijn, en toch kan het zeer verdienstelijk blijven". In deze gedachte ligt reeds de verdienste van het expressionisme afgeschaduwd.

Keeren wij nog even tot 't opstel Falconet terug, dan treft de gevoelige Rembrandt-vereering in dit stukje nog het meest. Goethe vergelijkt de ets „De aanbidding der herders bij lantaarnlicht" (afb. blz. 131) met soortgelijke onderwerpen van de barok- en rococo-schilders, „die voor de uitpuilende oogen der stompzinnigheid schilderen, met hun kille veredeling en gestijfd kerkfatsoen". Dat Maria een *Hollandsche* boerin is doet niets ter zake, het gaat ten slotte om de koesterende innigheid der moederliefde.

Rembrandt is levenswaar en groot, omdat hij zich gehouden heeft „aan zijn kast vol met oud huisraad en wonderbaarlijke vodden" en Goethe geeft allen schilders den raad om van het huiselijke uit te gaan. Met al deze opvattingen komt onze dichter in botsing met de beginselen van Winckelmann, den voorvechter van het algemeen schoone en het ideale . . . . De *jònge* Goethe kon nog de noordsche boven de klassieke kunst verkiezen, omdat hij zelf toen een en al spontane gevoeligheid en innerlijkheid was. De uitdrukking is hem meer dan schoone vorm, de geheimzinnige transcendentale krachten meer dan veredeling en harmonie, het natuurlijke en intieme meer dan het ideale en heroïsche. Het is de Goethe die nog droomen kan, die nog geen masker draagt en nog niet in beslag genomen is door de wereld en door vele maatschappelijke conventies en verplichtingen, een meer introverse dan extroverse. 't Was niet alleen in Dresden, dat Goethe in verbinding met de Nederlandsche kunst kwam, ook in 't jaar 1774 had hij in Düsseldorf nieuw contact met deze kunst gekregen door zijn relaties met Fritz en Heinrich Jacobi. Hij vertoefde er op Pempelfort, het landhuis van Jacobi, en maakte er zulk een geweldigen indruk, dat de gebroeders hem zijn overmoedige satire: „Het ongeluk der Jacobi's" spoedig vergaven. Niet weinig tot deze verzoening zal hebben bijgedragen Betty Jacobi— geb. v. Clermont, die later door Goethe in zijn levensbeschrijving geroemd zal worden als *„een heerlijke Neder landsche,* zonder spoor van sentimentaliteit, zuiver voelend, zich monter uitdrukkend en door haar wakkere wezen aan een Rubensche vrouw herinnerend". Ook tegenover den kanselier. F v. Müller laat Goethe zich op gelijke wijze uit.

In de Düsseldorfsche Galerij kon de dichter een collectie Nederlandsche en Vlaamsche meesters bewonderen, een verzameling in 't leven geroepen door den Keurvorst Wolfgang Wilhelm v. Pfalz-Neuburg en later door diens kleinzoon, den populairen „Jan Wellem" nog aanzienlijk uitgebreid. Hier waren werken van Rubens en van Dijck, Dou, Metsu, Jordaens, v. Mieris, Brueghel, Wouwerman, Jan Steen, Rachel Ruijsch (afb. blz. 132) en Doufeet, waarvan verschillende tot in hoogsten ouderdom den dichter boeien bleven.

In 't jachtslot Bensberg zag hij schilderingen van Jan Weenix, die hem in verrukking brachten door hun techniek en natuurwaarheid; vooral de stofuitdrukking der doode beesten, de weergave van pelsen, haren, veeren, geweien, klauwen enz. brachten Goethe in verbazing en hij kon niet gelooven, dat dit alles alleen maar met het penseel tot stand gebracht was.

In 1792, na den Franschen veldtocht, toeft de dichter opnieuw op Pempelfort. Veel was er in hem veranderd. Hij had de Italiaansche kunst op zijn reizen met eigen oogen gezien en leeren liefhebben, was ook innerlijk een gerijpt man geworden, een man, die geleerd had schoonheid en evenwicht te waardeeren, nu zijn functie van minister hem een groote verantwoordelijkheid oplegde en nu de omgang met tallooze menschen hem de realiteit van het leven met al zijn moeilijkheden en conflicten had geleerd en nog steeds leerde.

Wanneer nu de vrienden verzameld zijn in het keurvorstelijk Kabinet steken zij de loftrompet over de Italianen en Goethe stemt daarmee van harte in. Zij bekijken de werken van Rubens en van de andere Nederlanders in 't voorbijgaan en komen dan in een zaal waar de Hemelvaart van Guido Reni hangt. Een bewonderaar, dit schilderij





RUYSDAEL: DE WATERVAL FOTO ARCHIEF



RACHEL RUYSCH: BLOEMENSTILLEVEN FOTO ARCHIEF

aanschouwend, roept uit: „Is 't iemand niet te moede of hij uit een kroeg in behoorlijk gezelschap komt!"

Maar Goethe, die voor 't zuiver menschelijke zoo gevoelig is, denkt er niet aan, ook niet na dertig jaar en langer, zijn geliefde Nederlanders te verloochenen, „wier deugden en voortreffelijkheden zich in allerhoogsten graad vertoonden" en waarin hij „*een winst voor zijn heele leven* vond".

In Goethe's eigen verzameling waren talrijke Nederlandsche prenten en etsen aanwezig en bij de geregelde bestudeering ervan vindt hij gelegenheid tot belangwekkende opmerkingen en beschouwingen.

Over A. v. Everdingen's landschappen had hij reeds in 1781 aan Charlotte v. Stein geschreven. Hij had een „bijzonder mooi" landschap gezien bij den graaf von Wertern-Neunheiligen, waarvan hij zegt, dat er „een grootte en kracht in was, waaraan men zich eeuwig kon verkwikken". Een andere keer schrijft hij over teekeningen van van Everdingen en Ruysdael, die hij in Leipzig gezien had: „hoe kostelijk is 't, als een heerlijke menschengeest uitdrukken kan wat zich in hem afspiegelt".

Natuurlijk is ook Goethe's ingenomenheid met de in Italië werkende Nederlanders, naar 't recept van De Lairesse's klassiek ideaal, begrijpelijk genoeg. In zijn collectie zijn diverse epigonen van Lorrain en Poussin aanwezig: naast Brill en Both, Abraham Genoels, Albert Meyeringh, Ossenbeek en Swanefelt; schilders van de stad Rome als van Cleef, Asselijn, Oudenaerde, Nieuwland en Breenbergh, schilders van Italiaansch volksleven, als Lingelbach, Wijck en van Laer en dierenschilders als Berchem en Dujardin. Goethe's voorliefde voor blijgestemde werkelijkheidsmenschen, wier werken plastisch zijn en vol levendige stoffage, en ook zijn natuurlijke verwantschap met diepzinnigen, met de denkers en dichters onder de schilders, die de werkelijkheid der waarneembare dingen herscheppen tot een wonderbaarlijke innerlijke wereld, is volkomen af te leiden en begrijpelijk te maken uit zijn eigen wezen, zooals wij dit poogden te benaderen. Met passieve weemoedsmenschen en wereldvreemde mystische droomers kon deze toch zoo diepe geest krachtens zijn karakteraanleg niet meevibreeren, terwijl hij bepaald vijandig gezind stond tegenover elke levensnegatie of uitbeelding van onlust en dood. In dit verband verdient een gesprek tusschen Goethe en Förster (1826) de aandacht. Een zekere Lessing uit Berlijn had den dichter een zijner landschappen toegezonden, technisch knap werk, maar louter negatief. Goethe zegt er van: „In de eerste plaats een winterlandschap, gestorven natuur — moet ik niets van hebben; dan monniken, die vluchten uit het leven, levend begraven — moet ik niets van hebben; dan een klooster, weliswaar vervallen — maar van een klooster moet ik niets hebben; dan verder nog een lijk — van den dood moet ik niets hebben". En hij vervolgt: „Dan zie ik liever een Hollandsch landschap „waar we dames en heeren op den spiegelgladden ijsvloer op schaatsen in 't rond zien wervelen!" Verkwikking, opvroolijking, dat is 't wat een geest als Goethe verlangt, na hard werken in 't drukke stadsgewoel of in de studeerkamer.

Een modern onderzoeker als Hellpach wijst er op, dat alleen de natuur in staat is den vaak overbelasten werker reinigings- en louteringskracht te geven, waarbij fraaie preeken of rondgangen door musea achteraan komen. — Goethe bewijst opnieuw zijn psychologisch inzicht, waar hij 't niet onverschillig acht naar welke streken men ter ontspanning zal gaan. In een gesprek met Eckermann wijst hij er op, dat de majestueuze Zwitsersche bergen neerdrukkend moeten werken op een nerveuzen geest uit lage landen en op 20-12-1829 zegt hij tegen zijn secretaris, dat de kunstenaar in de stemming van zijn werk zijn denken en gemoedsleven neerlegt. „Een vrije stemming maakt ons vrij, een beklemde maakt ons bezorgd. Deze vrijheid van den kunstenaar is gewoonlijk daar waar hij zijn onderwerp volkomen beheerscht, reden waarom we ons zoo prettig voelen bij Nederlandsche kunstenaars, omdat zij het werkelijke leven uitbeelden, waarin zij volkomen de baas zijn."

Op 18 Juni 1831 schrijft hij aan zijn vertrouwden vriend Zelter, dat de blijde stemming in 'n Rijndalteekening van Saftleven hem geheel heeft opgekikkerd, toen hij aan catarrhe leed en aan depressie. Hij voelde zich zelfs op dat oogenblik onwaardig om het simpele teekeningetje te bekijken, hij, de zwaarmoedige lijder staat te ver af van „dien flinken moedigen kerel, die dat honderd jaar geleden er zoo frisch opgegooid heeft". En wanneer hij zichzelf, ouwe man (hij was toen 82 jaar), een por geeft, dan is alles weer zonnig als te voren.

(Slot volgt)

Nichts fanden wir für unsere germanische Kultur bezeichnender, als das Handinhandgehen des Triebes zur Entdeckung und des Triebes zur Gestaltung. Entgegen den Lehren unserer Historiker behaupten wir, nie hat Kunst und nie hat Wissenschaft bei uns gerastet; täten sie es, so wären wir keine Germanen mehr. Ja, wir sehen, dass sich beide bei uns gewissermassen bedingen: Die Quelle unserer Erfindungsgabe, aller unserer Genialität, sogar der ganzen Originalität unserer Civilisation, ist die Natur.

Chamberlain: Die Grunlagen des XIX. Jahrhunderts.

DR E. C. G. BRUNNER

HET JODENDOM IN NEDERLAND

Over het geheel is over het verblijf der Joden in ons land tijdens de Middeleeuwen weinig met zekerheid te zeggen. Vermoedelijk hebben zij zich in enkele handelscentra gevestigd, maar sporen van hun verblijf uit den tijd vóór de 13de eeuw heeft men tot dusver nog niet gevonden. In dit opzicht bestaat er een groot verschil met België, waar vestiging van Joden reeds vrij vroeg kan worden vastgesteld. Vermoedelijk moet hiervan de oorzaak gezocht worden in de omstandigheid, dat de handel in ons land vóór de 13de eeuw nog van weinig beteekenis was. Den grooten toevloed van Joden kreeg men eerst in het begin van de 14de eeuw, nadat zij uit Engeland (1291) en Frankrijk (1306) verdreven waren en hun het verblijf in verschillende steden van Rijnland moeilijk gemaakt werd. Zij hebben zich toen voornamelijk in Overijssel, Gelderland en Utrecht gevestigd. In Nijmegen, Arnhem en Utrecht herinneren namen als Joedengas en Jodenrijtje nog aan hun verblijf. Groot was het aantal Joden evenwel niet. In Oldenzaal werden in de 15de eeuw 6 Joden aangetroffen, in Goor 1 Jood, enz. Het waren meest handelaren in oud roest, oude kleeren enz. Van enkelen, die te Zwolle en Kampen woonachtig waren, wordt medegedeeld, dat zij geld leenden. Ook in andere plaatsen van ons land kwamen in de 14e en 15e eeuw Joden voor, zonder dat men echter nauwkeurig kan aangeven, wat hun beroep was. In Amsterdam wordt in de 14e eeuw een Jodenstraat aangetroffen, zoodat ook daar Joden gewoond moeten hebben. Vermoedelijk heeft de ontwikkeling van den handel in de 14e eeuw de Joden er toe gebracht zich hier te vestigen. De Joden werden niet gelijkgesteld met de burgers. Zij moesten een kenteeken dragen en konden slechts onder bepaalde voorwaarden een huis huren.

Voor de ontwikkelingsgeschiedenis van het verblijf der Joden hier te lande is de komst der Marranen van groote beteekenis geweest. De Marranen, afkomstig uit Spanje en Portugal, waren voor het oog der wereld Roomsch-Katholiek, maar in het geheim bleven zij nog steeds vastgehouden aan den Joodschen godsdienst. Toen hun in het begin der 16e eeuw het verblijf in Portugal en Spanje was ontzegd, vestigden zij zich in verschillende steden van de Nederlandsche gewesten, o.a.: Antwerpen, Middelburg, Haarlem, Harderwijk enz. Zij beheerschten den handel in specerijen en voerden in het lakenbedrijf het kapitalistische systeem in. Door de regeering met wantrouwen bejegend, omdat men hen niet als echte Christenen meende te kunnen beschouwen, werd hun echter door de overheid der steden alle mogelijke steun verleend. Hun groote rijkdom en de relaties, welke zij met hun geloofsgenooten in de andere Europeesche steden (Bordeaux, Londen, Nantes, enz.) onderhielden, maakten, dat de stedelijke overheid in hun verblijf een voordeel voor den handel zag. Met alle kracht verzette Antwerpen er zich dan ook tegen, dat de regeering hen uit de stad verwijderen wilde. De plakkaten, die Karel V herhaaldelijk tegen hen uitvaardigde, werden niet nageleefd. De overheid kon daarbij op den steun van de lagere volksklasse rekenen, daar deze in economisch en vaak ook in maatschappelijk opzicht van de Marranen afhankelijk was.

In Gelderland, waar de Joden, behoudens de vervolging in het midden der 14e eeuw als uitvloeisel van het uitbreken van de pestziekte, vrij ongestoord hadden kunnen leven, trad een groote verandering in, toen dit landschap in 1543 onder het gezag van Karel V was gekomen. Hoewel herhaaldelijk door de regeering aan de steden werd voorgeschreven om de Joden te verwijderen, kwam het hier evenwel door het verzet der stedelijke overheid niet tot een stricte uitvoering van de regeeringsbesluiten.

In Antwerpen waren in het midden der 16e eeuw verschillende Marranen Calvinist geworden. Bevreesd, dat de Spaansche regeering tot een verdrijving zou overgaan, steunden de Marranen de beweging van den hoogen adel tegen de regeering door het noodige geld voor het lichten van troepen te verschaffen. De tijding van de komst van Alva heeft vele Marranen en Joden in 1567 er toe gebracht om het land te verlaten. Aan hen, die het nog gewaagd hebben om te blijven, werd het verblijf onmogelijk gemaakt. Bij het besluit van 10 Januari 1571 gelastte Alva aan de Geldersche steden de Joden te verwijderen en hun goederen in beslag te nemen.

De Pacificatie van Gent (1576) heeft in ons land den weg gebaand voor een vestiging van de Joden op groote schaal. De verschillende besluiten van Karel V en Alva, welke tegen de Marranen en Joden waren gericht, werden ingetrokken, waarvoor verschillende oorzaken aangevoerd konden worden. Aan den eenen kant wilde de overheid de Marranen in het land houden met het oog op de handelsrelaties en aan den anderen kant waren de Calvinistische predikanten van oordeel, dat men de Joden er misschien toe zou kunnen brengen om Gereformeerd te worden. Er waren evenwel toen ook predikanten, die in de Joden een gevaar zagen voor den Christelijken godsdienst en er daarom bij de overheid op aandrongen om hen niet toe te laten. De Staten-Generaal gaven aan de Marranen reeds in 1577 allerlei rechten.

Het is voor de Joden van groote beteekenis geweest, dat zij hebben kunnen profiteeren van de bepaling in de Unie van Utrecht (1579), waarbij vastgesteld was, dat vervolging om godsdienstige redenen verboden was. Elke stad en elk gewest kon een regeling voor den godsdienst treffen. Deze bepaling, welke uitsluitend ten behoeve van de Calvinisten was ingelascht, gaf echter aan de Joden de gewenschte gelegenheid om hun godsdienst te mogen belijden.

Vele Marranen hadden zich in dezen tijd reeds te Amsterdam en andere plaatsen (Alkmaar, Harderwijk, enz.) gevestigd, waar zij op handelsgebied reeds spoedig een belangrijke plaats innamen, zoodat andere steden als Rotterdam en Haarlem moeite deden om hen tot een vestiging te bewegen. Gebruik makend van de gelegenheid, die de Unie van Utrecht hun verstrekt had, gingen de Marranen er toe over om als Jood te gaan leven, zoodat er in het eind der 16e eeuw te Amsterdam een Portugeesche Joodsche gemeente gevormd kon worden. Een synagoge werd gebouwd en bij Ouderkerk werd een begraafplaats voor de Portugeesche Joden ingericht. Het maakte bij de Staten van Holland in Maart 1615 nog een punt van overweging uit, of men een Jodenreglement zou laten opstellen ten einde te verhinderen, dat het optreden der Joden aanleiding zou kunnen geven tot ergernis bij de Christenen. Hiertoe is het evenwel niet gekomen. De Staten van Holland namen het besluit (1619), dat elke stad vrij zou zijn om die maatregelen te nemen, welke zij noodig mocht achten. Het dragen van een kenteeken mocht evenwel niet worden voorgeschreven. Door deze bepaling had men vastgesteld, dat de Joden geen bijzondere positie in het maatschappelijke leven zouden innemen. Zij werden beschouwd als vreemdelingen, die men al of niet zou kunnen toelaten. Aangezien zij geen onderdanen van een aan te wijzen staat waren, konden zij echter geen aanspraak maken op een gunstige behandeling. In Amsterdam werden zij wel toegelaten, maar mochten zij geen poortersnering doen. Alleen die beroepen, welke met hun geloof in verband gebracht konden worden, mochten uitgeoefend worden (1632). Zoo konden de Joden zich bezig houden met het slachten, het drukken van boeken, kleinhandel in kruidenierswaren, oude kleeren, oud roest enz. Lid van een gilde konden zij echter niet worden. De Joden, die op het buitenland handel dreven, genoten de voordeelen van onderdanen der Republiek. Van groote beteekenis was het, dat de Amsterdamsche overheid het voorschrift gaf, dat de Portugeesche Joden in verschillende aangelegenheden onderworpen waren aan de rechtsbedeeling der voorgangers van hun gemeente, zonder dat de stedelijke overheid het recht zou hebben zich in de betreffende kwesties te mogen mengen. De Portugeesche Joden hebben in het economisch leven van ons land een belangrijke rol gespeeld. Door hun handelsrelaties konden zij den handel op de Oostzee in verband brengen met dien op Brazilië, Noord-Afrika enz. De tabakshandel werd in de 17e eeuw vrijwel geheel door hen beheerscht. Op geestelijk gebied speelden zij een rol door hun drukkerijen en door de uitoefening van de geneeskunst. Door hun kapitaalkracht konden zij verschillende ondernemingen financieren (o.a. de West-Indische Compagnie). Met schilders en dichters (o.a. Vondel; Rembrandt; de Muiderkring) stonden zij in een nauw contact.

De behandeling, die de Joden in ons land en vooral te Amsterdam ondervonden, maakte, dat de Republiek beschouwd werd als het gebied, waar de Joden rustig en veilig konden leven. Het is dan ook niet te verwonderen, dat in de eerste helft der 17e eeuw zich tal van Joden in de Republiek gingen vestigen. Eerst kwamen de Duitsche Joden en vervolgens de Joden uit Polen. De stedelijke overheid heeft echter tegenover hen een minder welwillende houding aangenomen. Het waren meest arme Joden, van wie op handelsgebied geen voordeel was te verwachten. Eerst in 1658 heeft de Amsterdamsche overheid aan de Duitsche Joden toegestaan om een synagoge te bouwen. Begraafplaatsen hadden zij bij Muiderberg en Zeeburg. In verschillende steden nam men zelfs tegenover deze Joden een afwijzende houding aan. Zoo vaardigde de vroedschap van Utrecht in October 1712 een keur uit, waarbij aan de Joden werd verboden om zich in de stad te vestigen. Het platteland had veel van de Duitsche Joden te lijden, zoodat de Staten van Utrecht in 1712 en 1713 maatregelen namen tegen de komst der Duitsche Joden. Door hun gedrag en optreden tegen den Christelijken godsdienst hebben zij herhaaldelijk reden tot ergernis gegeven, terwijl de ventende Joden zich vaak schuldig maakten aan allerlei misdaden. De overheid heeft zich genoodzaakt gezien om tegen hen op te treden. In Gelderland en Utrecht werd aan hen het venten op het platteland verboden. Op verschillende plaatsen ging men over tot het invoeren van vestigingsverboden of werd aan de Joden een beperkte bewegingsvrijheid toegestaan (1726 in Gelderland).

De toegeeflijke houding der overheid in verschillende plaatsen van Holland ten opzichte van de Joden vond niet bij alle lagen van de bevolking instemming. De predikanten bleven in de Joden een gevaar zien voor den godsdienst. Voortdurend drongen zij dan ook aan op het doorvoeren van strenge maatregelen en zelfs op verwijdering, waarvan de overheid evenwel niet wilde weten. Het eenige, waartoe zij wilde overgaan, was de uitvaardiging van een huwelijksverbod van Christenen met Joden, terwijl zij ook den omgang van Joden met Christenvrouwen ten strengste verbood. In Gelderland, waar de Joden een huwelijk volgens de Joodsche wet hadden kunnen sluiten, werd in 1751 voorgeschreven om de geldende gebruiken in acht te nemen.

De Joden hebben kunnen profiteeren van de gunst, welke zij van de Oranjes genoten. Van het begin af aan hebben er nauwe banden bestaan tusschen de leden van het huis Oranje en de Joden. Vooral is dit het geval geweest tijdens de regeering van stadhouder Willem III (1672—1702), die van Joden gebruik maakte als diplomaten, geldschieters, leveranciers van oorlogsmateriaal, enz.

Op sociaal gebied bestonden er bij de Joden scherpe

tegenstellingen. Terwijl verschillende Portugeesche Joden op een zeer grooten voet leefden, heerschte er onder het meerendeel van de Duitsche en Poolsche Joden bittere armoede. Rapporten, welke in den tijd van koning Lodewijk Napoleon (1806—1810) waren ingediend, schetsen den toestand van vervuiling, waarin de Joden toen nog leefden. Het was dan ook niet te verwonderen, dat zij hierdoor herhaaldelijk de verspreiding van besmettelijke ziekten in de hand hebben gewerkt. De woonkwartieren, waarbinnen zij genoodzaakt waren te leven, waren broeinesten van allerlei ongerechtigheid.

Wanneer men dit alles samenvat, dan blijkt het, dat de Joden hier te lande onder gunstiger omstandigheden leefden dan in andere landen, hetgeen waarschijnlijk in verband gebracht moet worden met het streven om den handel te bevorderen. Aan den anderen kant waren de Joden evenwel ook onderworpen aan allerlei bepalingen, waardoor zij in een positie kwamen, die verschilde van die der Nederlanders. Zij werden beschouwd als statenlooze vreemdelingen, die in rechten achtergesteld werden bij de eigen burgers. Voor het overige genoten zij vele vrijheden, die zij in andere landen niet hadden. Zij waren niet genoodzaakt in bepaalde kwartieren te wonen, hetgeen zij evenwel uit eigen beweging deden. De overheid gaf hun in enkele opzichten de rechten van een aparte gemeenschap door aan de rabbijnen groote machtsbevoegdheid toe te staan. De strooming onder de bevolking, die zich tegen hen keerde, heeft zich in hoofdzaak op het godsdienstig standpunt geplaatst. Van een afwijzende houding, gebaseerd op rassisch standpunt, vindt men vrijwel geen spoor. Onbewust had echter bij sommigen het denkbeeld post gevat, dat men in den Jood iemand had te zien, die met de Nederlandsche bevolking niets gemeen had en dien men daarom moest verwijderen. Tot deze opvatting kwamen velen door het optreden der Joden. Men had onder hen beruchte misdadigers en velen ontzagen zich niet om in tijden van pest goederen uit schepen, die in quarantaine lagen, in het land te verkoopen (o.a. in 1728)

Over de grootte der Joodsche bevolking beschikt men alleen over nauwkeurige gegevens betreffende Amsterdam. Het aantal Portugeesche Joden, dat in 1609 slechts 200 bedroeg, was in 1674 2500 en in 1780 3000; het aantal Duitsche Joden steeg van 5000 in 1674 tot 19000 in 1780. De totale bevolking van Amsterdam steeg in de jaren 1674 tot 1780 van 185.000 tot 217.000. Het percentage van de Joden was derhalve in de jaren 1674 tot 1780 gestegen van 4% tot meer dan 10% van de totale bevolking. Voor het geheele land werd in 1796 het percentage geschat op ca. 3%. Wat de verhouding tusschen de Portugeesche en Duitsche Joden betreft, bespeurt men in vergelijking met de 17e eeuw in de 18e eeuw een groot verschil. Terwijl de Portugeesche Joden in de 17e eeuw op allerlei gebied een toonaangevende positie innamen, is dit in de 18e eeuw niet meer het geval. Vele families waren verarmd door de verliezen, welke in den speculatiehandel en door de daling van de waarde der aandeelen van de compagnieën geleden waren. Hun plaats werd gaandeweg ingenomen door de Duitsche Joden. De Zevenjarige Oorlog (1756—1763) heeft de positie van deze Joden versterkt, doordat zij geld verdienden met het sluiten van leeningen ten behoeve van de oorlogvoerende staten en het leveren van oorlogsmateriaal. In den geldhandel begonnen de Duitsche Joden in het eind der 18e eeuw een voorname plaats in Nederland in te nemen. Echter ook in de vrije beroepen begonnen de Joden op te treden.

Over het geheel heeft het Nederlandsche volk in de 17e eeuw zich weinig om de Joden bekommerd. Doordat de Portugeesche Joden zich van een sterk Portugeeschgekleurde taal bedienden en de Duitsche Joden het Jiddisch spraken, was er weinig contact met de Christenen. Men beschouwde hen als vreemdelingen. Wanneer de theologen zich met hen bezighouden, dan geschiedde dit uit godsdienstige overwegingen. De Calvinisten hadden de opvatting, dat de Joden door God verworpen waren, en er nu gestreefd moest worden naar hun bekeering. In het begin der 18e eeuw kwam er evenwel verandering, waaraan de verliezen, die door den windhandel geleden waren, niet vreemd geweest zullen zijn. De Joden hadden een voorname rol gespeeld bij het oprichten van zwendelcompagnieën en daardoor groote winsten kunnen maken ten koste van de groote massa. Er ontstond gaandeweg een litteratuur, welke sterk anti-semietisch getint was. Bij voorkeur werd in pamfletten, gedichten enz. gewezen op de economische positie der Joden en het wangedrag, waaraan velen zich schuldig maakten. Felle aanvallen werden op de Joden gedaan in de geschriften van Weyerman en Hoefnagels. De nieuwe denkbeelden, die in de 18e eeuw op maatschappelijk gebied naar voren waren gekomen, hebben zich ook laten gelden in de houding ten opzichte van de Joden. In de Spectatoriale Geschriften van Van Effen (begin 18e eeuw) werd voor een tegemoetkomende houding tegenover de Joden geijverd. Na den Zevenjarigen Oorlog kregen de Joden de gelegenheid om zich in spectatoriale geschriften te laten hooren (o.a. in De Denker), waarbij zij zich tegen de aanvallen van Voltaire verdedigden. Hiermede was in zekeren zin de emancipatie der Joden op geestelijk gebied begonnen. In „De Koopman", welke van 1768 tot 1776 verscheen, werd voor het eerst aangedrongen op het verleenen van vrijheid aan de Joden op economisch gebied. In één der nummers van „De Koopman" werd door een Joodsch schrijver een plan ontwikkeld, waardoor de Joden een voorname plaats in het bedrijfsleven zouden kunnen gaan innemen. Het geld, dat tot dusver gebruikt werd in den speculatiehandel, moest gebruikt worden als belegging in ondernemingen, waarbij dan samenwerking gezocht moest worden met Christenen. Voor den rechtzinnigen Jood was de opvatting minder aangenaam, dat naar samenwerking met de Christenen gestreefd moest worden. Uit die kringen zou dan ook later het verzet komen, dat zich tegen de emancipatie richtte, daar men er een gevaar in zag voor het geloof. In het eind van de 18e eeuw werd het streven om aan de Joden gelijkstelling in rechten te geven steeds sterker. De geschriften van den Franschen geestelijke

Grégoire, die hiervoor geijverd heeft, werden in ons land veel gelezen. Een grooten invloed hebben verder de geschriften van den Jood Moses Mendelsohn uitgeoefend. Dank zij den steun van de regenten konden de Joden er in slagen om in verschillende opzichten hun positie te verbeteren.

Na het uitbreken van de Fransche Revolutie kwam het vraagstuk van de emancipatie der Joden aan de orde. Kort na de ineenstorting van het stadhouderlijk bewind werd in Februari 1795 te Amsterdam door Portugeesche en Duitsche Joden de sociëteit Felix Libertate opgericht, waarvan de leiding kwam te berusten bij H. L. Bromet, M. S. Asser, J. Saportas en H. H. Lemon. Zelfs enkele Christenen zijn als leden toegetreden. Voor het eerst kwamen de leden, ongeveer 60 in getale, den 11 Februari 1795 bijeen, waarbij Asser in de openingsrede te kennen gaf, dat men elkaar onderrichten wilde ten einde den „waren prijs" van vrijheid en gelijkheid te leeren. Als eerste stappen voor het verkrijgen van de verlangde volledige gelijkstelling wilde men aansturen op het verwerven van het stemrecht en de opname in de nationale garde. Toen de sociëteit aandrong op het voorlezen van de Rechten van den Mensch in de synagoges, kwam zij in botsing met het kerkbestuur, dat hiervan niets wilde weten. Haar voorstel om aan te dringen op de opname der Joden in de Nationale Garde kon ook de instemming der rabbijnen niet verwerven. Dezen zagen daarin een gevaar voor den godsdienst. Bij de stedelijke overheid diende de sociëteit nu een voorstel in om van het lidmaatschap der Nationale Garde uit te sluiten de personen, die de Rechten van den Mensch niet wilden onderschrijven, geen middel van bestaan hadden of diensten hadden verricht voor het Huis van Oranje. Vele Joden zouden dan kunnen worden toegelaten, maar de stedelijke overheid was de sociëteit niet ter wille. Hierin verschilde Amsterdam met Den Haag, dat een geheel ander standpunt had ingenomen. Deze stad had toegestemd in de opname der Joden in de Nationale Garde en hun gelijkstelling in rechten gegeven. Over het verleenen van het stemrecht bestond ook een groot verschil van meening. In Amsterdam kantten de wijkvergaderingen zich scherp tegen het verleenen van het stemrecht aan de Joden. Hierbij heeft zich voornamelijk de lagere volksklasse laten gelden. In verschillende artikels van het blad „De Domkop" werd voortdurend een felle actie tegen de Joden gevoerd. In meerdere geschriften (o.a. Kort Onderzoek of een Jood kan aangenomen worden tot een Bataafsch Burger enz.) werd als conclusie gesteld, dat een Jood geen Bataafsch burger kon zijn. Gaandeweg ontstond hierover een groote polemiek, waarbij het vóór en tegen op allerlei gronden werd behandeld. Door de tegenstanders der emancipatie werd de opvatting naar voren gebracht, dat men in de Joden menschen had te zien, die vreemdelingen waren en een gevaar opleverden, doordat zij Oranjegezind en op de hand van Engeland waren. Voor het eerst laat zich ook een stem in het kamp der tegenstanders hooren, die er op wijst, dat de Joden in Nederland niet thuis hoorden, maar zoo snel mogelijk het land moesten verlaten. In „De Domkop" werd er ook op gewezen, dat het patriotisme van de sociëteit Felix Libertate een verdacht karakter had, daar men dit eerst had verkondigd, toen de revolutie succes had gehad.

In den strijd voor het verkrijgen van het stemrecht had de sociëteit tevergeefs de hulp ingeroepen van Rotterdam, Den Haag en Leiden. Zij had ook geen succes bij haar pogen om gedaan te krijgen, dat de stad Gouda genoodzaakt zou worden de bepaling in te trekken, waarbij vastgesteld was, dat Joden in die stad geen verblijf mochten houden. Ondanks alle moeite en den steun, dien zij daarbij had van verschillende Hollandsche en andere sociëteiten, slaagde Felix Libertate er niet in om tot het landelijk congres toegelaten te worden, dat in Juli 1795 gehouden werd. Toen men tegen de Joden de Messiasgedachte uitspeelde als bewijs voor hun monarchale instelling, kwamen Asser en de Duitsche Jood Friedrichsfeld daartegen op, waarbij zij gebruik maakten van historische en juridische gronden.

Het scheen, alsof Felix Libertate haar pogingen om de emancipatie te verkrijgen zou zien mislukken. Een voordeel voor haar was het besluit van de Representanten van Holland, dat de Joden aan de stemming voor leden van de Nationale Vergadering zouden mogen deelnemen. Hiermede was een bres geslagen in het bestaande systeem, welke de Joden in staat zou stellen de begeerde emancipatie te verwerven. De rabbijnen gaven hun verzet evenwel niet op. Zij hebben weten te bewerken, dat vele Joden niet aan de stemming hebben deelgenomen, waardoor de Joden te Amsterdam het, ondanks hun groote aantal, niet tot de verkiezing van een Representant voor de Nationale Vergadering hebben kunnen brengen.

Felix Libertate heeft zich door dit alles niet laten afschrikken. Toen de Nationale Vergadering in Maart 1796 het besluit nam, dat vereenigingen van personen het recht van petitie niet mochten uitoefenen, dienden enkele van haar leden een verzoekschrift in bij de Nationale Vergadering, waarin gevraagd werd om de Joden in het genot te stellen van alle voordeelen, die de maatschappij aan haar leden schenkt. Hiermede was het vraagstuk van de emancipatie openlijk aan de orde gesteld. De Nationale Vergadering heeft daarop een commissie ingesteld, bestaande uit R. J. Schimmelpenninck, J. G. H. Hahn enz., die de Joden welgezind waren. Zij kreeg tot taak een rapport samen te stellen, dat den 1en Augustus bij de Nationale Vergadering werd ingediend. Na een lang betoog, waarin stelling gekozen werd tegen verschillende punten, die men tegen de Joden aanvoerde, kwam Hahn tot de conclusie, dat het Bataafsche burgerrecht onafhankelijk moest zijn van de belijdenis van eenigen godsdienst en dus ook aan de Joden verleend moest worden, daar zij tot het Bataafsche volk gerekend moesten worden. In een betoog had Asser zich tot de Nationale Vergadering gewend, waarin hij er op wees, dat de Joden wegens hun godsdienstige meening niet van het burgerrecht konden worden uitgesloten. De Messiasgedachte was geen uiting van ene monarchale gezindheid, maar had slechts beteekenis op godsdienstig

gebied. Ook keerde hij zich tegen de vrees, welke geuit was, dat na de gelijkstelling een groote toevloed van Joden zou plaats vinden. De tegenstanders van de emancipatie, zooals Van Hamelsveld, wezen er op, dat de Joden zichzelf buiten de gemeenschap van het Nederlandsche volk hadden gesteld door het vasthouden aan allerlei wetten, waardoor zij in leefwijze van de Christenen verschilden. Hoogstens zouden zij het passieve kiesrecht kunnen krijgen, terwijl dan later aan de kinderen de volledige gelijkstelling verleend kon worden. Een sterk argument voor de weigering hadden de tegenstanders in de afwijzende houding, welke een groot deel der Joden ten opzichte van de emancipatie had ingenomen. Den 30sten Augustus werd conform het advies van de commissie door de Nationale Vergadering het besluit genomen, dat geen Jood uitgesloten zou mogen worden van „eenige rechten of voordeelen, die aan het Bataafsche burgerrecht verknocht zijn en die hij begeeren mocht te genieten, mits hij bezitte alle die vereischten en voldoe aan alle die voorwaarden, welke bij de algemeene constitutie van iederen actieven burger van Nederland gevorderd zullen worden". Hiermede was de emancipatie een feit geworden. In de 2e Nationale Vergadering kregen zelfs twee Joden zitting: Bromet en Lemon, in 1798 werd Mozes Moresco lid van de stedelijke regeering van Amsterdam en M. S. Asser lid van de rechtbank. De Jood had daarmede zijn intrede gedaan in het openbare leven en kon zijn invloed uitoefenen op het staatsbestuur. Onder Lodewijk Napoleon werden aan de Joden verschillende rechten verleend. Joodsche kinderen werden op de scholen toegelaten, in Utrecht en Rotterdam werd de weekmarkt met het oog op den sabbath op een anderen dag geplaatst en kwam het zelfs tot de oprichting van afzonderlijke Joodsche bataillons in het leger. De sociëteit Felix Libertate had na de totstandkoming van de emancipatie geen reden van bestaan meer. Zij werd opgeheven. Het kwam daarop in de Joodsche gemeenschap tot twisten, waardoor vele leden van Felix Libertate zich genoodzaakt zagen een nieuwe Joodsche gemeente te stichten, welke tot 1807 is blijven bestaan.

Het doorvoeren van de gelijkstelling in rechten beteekende niet, dat allen de Joden als gelijkgerechtigde burgers aanvaardden. In de Maatschappij tot Nut van het Algemeen, Felix Meritis enz. bleef men nog langen tijd de Joden van het lidmaatschap uitsluiten. Nog in het midden der 19e eeuw wilden verschillende overheidslichamen, handelsondernemingen enz. geen Joden in dienst nemen. Met de taaiheid aan den Jood eigen heeft deze evenwel gaandeweg kans gezien zich overal in te dringen. Men kreeg Joden als adviseurs van regeeringspersonen. Bij het rechtswezen speelden zij spoedig een zeer voorname rol en oefenden zij door hun geschriften invloed uit op de studeerende jeugd. Tal van belangrijke posten in het openbare leven kwamen in handen van Joden.

Nog sterker werd de invloed van het Jodendom na den Wereldoorlog. De Joden wisten in het bankwezen, de pers, film, tooneel, hooger onderwijs een grooten invloed uit te oefenen. Langzaam maar zeker begon het Jodendom Nederland te overheerschen. De vrees, die men in de 18e eeuw gekoesterd had, dat de emancipatie tot een toename van de Joden zou leiden, werd in de 20e eeuw bewaarheid. Aan de overheerschende positie van het Jodendom, waaraan hof en regeering hadden medegewerkt, is door de Duitsche overheid een einde gemaakt. Geleid door rassische beginselen ging men over tot uitschakeling van de Joden uit het openbare en maatschappelijke leven. Nederland is daardoor aan het Nederlandsche volk teruggegeven.



DR J. VAN HAM

DE JODEN IN ONZE LETTERKUNDE

De beoordeeling van den Jood in de Christelijke samenleving van de Middeleeuwen en de Reformatie bracht mede, dat hij buiten het gewone volksleven en zeker buiten het kultureele leven gesloten was. Vandaar dat aan de letterkunde dezer eeuwen de Jood als scheppend kunstenaar geen deel heeft.

De Fransche Revolutie echter legde er principieel den nadruk op, dat voor de beoordeeling van den mensch en dus ook voor zijn optreden in de maatschappij geen enkel onderscheid van stand, volk, ras of kerkgenootschap gold.

De Revolutie brak daarmee een traditie van eeuwen. Na dien tijd drong de Jood in alle kringen binnen, waar hij vroeger vanzelfsprekend wegbleef.

Vóór de Fransche Revolutie kan men dus ook in de Nederlandsche letterkunde den Jood niet verwachten. Tenminste niet als schrijver, wel als „stof". Dat de Jood altijd weer als onderwerp de kunstenaars boeit, komt doordat hij opvallend is. Indien het juist was, dat de Jood Nederlander kon zijn gelijk de Hollander, Brabander, Fries, dan zou niet telkens weer het oog van den kunstenaar op hem gericht zijn. Zijn uitzonderlijkheid, zijn vreemdelingschap trekt altijd weer de aandacht naar hem toe.

Deze belangstelling is over het algemeen verre van waardeerend. Reeds in de 2de eeuw na Chr. (Marcion) was de Christelijke kerk anti-Joodsch en in de Passieliteratuur van alle eeuwen worden de moordenaars van Jezus in de felste kleuren geschilderd.

Ook in onze Middelnederlandsche literatuur. Dit zou men nog een literair motief kunnen noemen. De contrastwerking van den duldenden Christus en de bloeddorst en wreedheid van de Joodsche massa is uit kunstenaarsoogpunt heel dankbaar. Maar daar bleef het niet bij. Door onze gansche Middeleeuwsche literatuur waart een anti-Joodsche geest. De geldzucht der Joden, hun vuilheid, onderling getwist, hun haat tegen de Christenen wordt op vele plaatsen gehekeld. Het scherpst is dat misschien wel geformuleerd door Jan van Boendale, die rustig vaststelt, dat er allang geen Jood meer over zou zijn, wanneer niet de hooge heeren, die financieel van hen afhankelijk zijn, de Joden beschermden:

Die Joden, dat verstaet
Sijn van naturen quaet
Elc op anderen ende fel;
Deen en gheloo ft den andren niet wel;
Ghierich, vrec ende onghestade,
Sere onreine ende scalc van rade;
Ghehaet sijn si, zekerlike,
Van alden volke van aertrike,
Ende verstoten ende versmaet;
En is niemant, die haers gaet;
Ende si haten ooc al voort
Dat ter Jootscap niet en behoort,
Ende dat zouden si al bederven,
Hadden sijs macht ende doen sterven;
Maer God heeft hare macht
Zo zere te niete ghebracht
Datsi vanden minsten sijn ghestreken,
Ende alder werelt moeten weken.
Si hadden langhe te niete ghegaen,
En hadden die heren ghedaen,
Diese vriën omme dat
Si hebben des haers te bat.

Maerlant schrijft er niet anders over en de vanzelfsprekendheid, waarmee Theophilus in het groote gedicht van dien naam, wanneer hij contact met den duivel zoekt, in den nacht bij een Jood zich om introductie bij Zijne helsche Majesteit meldt, spreekt boekdeelen.

Het humanisme, dat internationaal wilde zijn, bracht in de Nederlanden, het bolwerk der libertijnsche verdraagzaamheid, een milder beoordeeling van den Jood. Dat wil niet zeggen, dat de passieliteratuur van karakter verandert. De Jood heet ook in de 17de eeuw de vijand der Christenen, en daarom heeft hij het aan zichzelf te wijten, als hij vervolgd wordt:

T'is recht dat na u daet u wederom geschiet,

stelt Revius, die toch ook de dichter van Zondeschult (Ten sijn de Joden niet) was, uitdrukkelijk vast.

Dat dit niet alleen een theologische redeneering was, maar dat het afwijzen van den Jood ook berustte op den aanstoot, dien hij als woekeraar gaf, bewijst het volgend gedichtje van denzelfden schrijver!

GOUDEN CALF

Dat Joden woeckeren met copen en vercopen
En is niet alte vremt: want, sedert datse sopen
Het gruys vant gulden calf, soo brant haer inde borst
Eylacie, na het gout, een eyndelose dorst,
Een eyndelose dorst, diese niet connen lesschen
Als wt der Christenen cantoren ende tesschen.

Zulke uitlatingen zijn niet van één bepaald dichter, maar ze komen als losse opmerkingen bij tal van schrijvers voor. Hoe de groote reformatoren, in het bijzonder Luther, over de Joden dachten, is bekend. Groot, d.w.z. diepgaand,

is de aandacht die men aan de Joden schonk, weer niet. Een Shylock hebben onze letterkundigen niet geteekend.

De emancipatie der Joden na de Fransche Revolutie werd door henzelf niet zoo algemeen met vreugde begroet als men zou verwachten. Het verwerven van rechten voor het Joodsche individu moest wel schadelijk zijn voor de eenheid van het Jodendom, vreesde de Joodsche orthodoxie. Zij, die het meest over hun emancipatie zich verheugden, voelden zich inderdaad ontjoodscht en meenden dit niet beter te kunnen bewijzen dan door zich als niet-Jood voor te doen. Zij werden als alle anderen beschouwd, zij wilden dan ook als de anderen worden. Zoo ontstaan er twee groepen Joden: de conservatieven, die van hun Jood-zijn niets opgeven, en de assimilanten, die hun Jood-zijn verloochenen, die de Joden willen laten samensmelten met de volken waartusschen zij leven. Deze assimilanten nu waren het, die zich ook in het kultureele leven stortten, gelijk zij elk terrein, waar zij vroeger geen toegang hadden, zochten te veroveren.

Maar al was voor de wet Jood en Christen gelijk geworden, het vrijmoedig gebruik, dat hier en daar van deze rechten werd gemaakt, wekte toch ergernis. Wij zien in de 19de eeuw dan ook scherpe en geruchtmakende anti-semietische ontladingen. Als gevolg daarvan worden de Joden weer naar elkaar toegedreven. Ook de assimilant wordt zich zijn Jood-zijn weer bewust.

Er zijn twee bewegingen, die nu door de Joden als verweer tegen den Jodenhaat worden gebruikt: het socialisme en het Zionisme.

Toen Karl Marx het geestelijk leven uit het materieele had verklaard, leek het niet moeilijk ook de Jodenhaat uit de economische verhoudingen af te leiden en te meenen, dat met een nieuwe sociale orde ook het antisemietisme zou verdwijnen.

Het socialisme was hier jong, toen het naturalisme als nieuwe kunstvorm opkwam. Het zijn in hoofdzaak de Joodsche socialistische schrijvers, die het naturalisme hier beoefend hebben: Heyermans, Querido, Joost Mendes, Goudsmit, Canter, enz. Wij hebben van hen breede beschrijvingen van het Amsterdamsche ghettoleven. De meest kenmerkende eigenschappen van den Joodschen stijl: uitbundigheid, pralerigheid en een onreine sfeer treden in deze breede sociale romans duidelijk aan den dag.

De tijd, dat al deze romans als meesterwerken werden begroet, ligt reeds een twintigtal jaren achter ons. Men kan zeggen, dat Frits Hopman (De Gids 1921, II. 311 e.v.) in zijn bespreking van Querido's Koningencyclus den ban van geforceerde bewondering voor het brallende proza en het schaamteloos realisme van den naturalistischen Joodschen roman brak.

Hij schreef: „De heer Querido verschilt hierin fundamenteel van Goethe, dat hij de waarheid schuwt op alle niveau's. Hij haat objectiviteit. Wat hij ons ook voorzet: een karakter, een zielstoestand, een handeling, een kunstwerk, een godsdienst, een achtergrond — hij vervormt het innerlijk geziene beeld; hij bedekt het met mooie woorden, hij omfloerst het met de scheppingen van zijn fantasie."

En: „De heer Querido behandelt met voorliefde en toewijding de meer barbaarsche hartstochten. Daardoor vormt zich om zijn gestalten een woelige, onreine sfeer, die onmerkbaar overgaat in de hel en het paradijs van waanzinnigen. Na „zwoelen genotsnacht" komen „de bloeddonkere droomen", „woedende zinsbegoochelingen", de zwijmelarijen, extasen, verrukkingen, vizioenen, „de zwarte waanzin".

Dit oordeel geldt niet al de werken, die ik hier in één groep bijeenbreng, in dezelfde mate. Het „volmaakt boerenbedrog", waarvan Frits Hopman in dezelfde kritiek spreekt, is zelfs in dezen vollen zin niet eens op al het werk van Querido van toepassing.

Maar zoowel uit geestelijk als uit kunstzinnig standpunt vullen de Joodsche naturalistische ghettoroman en de naaste verwanten daarvan een overbodige bladzijde in onze literatuurgeschiedenis. Het is om deze reden, dat Albert Verwey deze literatuursoort uit De Beweging weerde. Verwey wees deze romansoort niet af, omdat ze uit Joodsche handen kwam, wel omdat ze alle grootheid miste, in alle opzichten voor een geestelijk levend mensch geen belang had. Daar komt nog bij, dat deze literatuur gemakkelijk in vuilschrijverij ontaardde. Zelfs in haar besten en eerlijksten vorm trok ze reeds veel ongezonde belangstelling; het werk van de navolgers was vaak nauwelijks van pornografie te scheiden.

De naturalistische ondergangs- en ontaardingsroman wekt bovendien een even weinig verkwikkelijke belangstelling voor het pathologische. Ik denk aan Carry van Bruggen's Een coquette vrouw en de Pathologieën van haar broer.

De sociale romans der Joodsche schrijvers zijn dus in hoofdzaak naturalistische ghettoromans. De schrijvers van deze werken zijn zich lang niet allen bewust, dat deze ghettoliteratuur onderdeel is, tenminste moest zijn van den strijd voor het wereldjodendom, dat ze tot taak had eenerzijds den Jood sympathiek voor te stellen en anderzijds de wereldrevolutie voor te bereiden. Er zijn daarom onder deze schrijvers verscheidene die door de naturalistische belangstelling voor de ontbindende krachten ook met onbarmhartigheid de eigen Joodsche milieu's teekenen. Zelfs komt — uit dwaze vergissing of uit liefde voor het gemengde huwelijk in de kringen der assimilanten — het oude motief wel voor van het lieve Jodinnetje, dat door een Christen uit een materialistische Joodsche omgeving gered wordt.

De tweede manier, waarop de Jood zich tegen de door hem zelf gewekte haat trachtte te beveiligen, was het Zionisme.

Het Zionisme vond aanhangers en bestrijders uit verschillende groepen. In orthodoxen kring kwam steun uit religieuzen grond: het herstel van den ouden theocratischen staat en de opleving van de Messiaansche verwachting, maar uit denzelfden hoek kwam ook verzet: men wilde zulk een doel niet bereiken door samen te werken met

anderen, die geen godsdienstige beweegredenen hadden.

De anderen zochten Palestina — of een ander land — om er een Joodsch-socialistischen heilstaat te vestigen, of een welvarenden kapitalistischen staat in dienst van het wereldjodendom. Allen, of ze nu naar Argentinië of Palestina wilden verhuizen, streefden een Joodsch nationalisme na.

De assimilanten uit overtuiging — de meesten waren het om de profijtelijkheid — moesten natuurlijk van dit Joodsch chauvinisme niets hebben. De overtuigde Zionisten vormden een kleine, maar fanatieke groep. De belangrijkste vertegenwoordigers onder de letterkundigen waren bij ons Jacob Israël de Haan en M. H. van Campen.

Het merkwaardige is, dat juist van Campen de scherpste kritiek op het Joodsche lied van Jacob Israël de Haan heeft uitgeoefend (De Gids 1916, II, 532 e. v.). Hij geeft toe, dat enkele liederen van herinnering, Sabbath b.v., prachtig zijn, maar overigens klaagt hij, dat de Haan blijk geeft „diepst-psychisch van eigen ras te zijn vervreemd" en dat hij „een zoo on-Oostersche, een zoo on-Joodsche kunstenaarspsyche vertoont".

In zooverre heeft hij gelijk, dat de Haan na een orthodoxe opvoeding tegenover het geloof der vaderen onverschillig geworden is, jaren doorgemaakt heeft, die in een deel van zijn werk hun immoreelen weerslag gevonden hebben, dat hij als assimilant grondig de Joodsche voorliefde voor „barbaarsche" pronk afgezworen had en daarom in het Joodsche milieu niet volkomen paste. Wanneer nu Jacob Israël de Haan zich zijn Jood-zijn opnieuw bewust wordt en zich aan het Zionisme geeft, kan van Campen in de Haan slechts iemand zien, die naar het Jood-zijn verlangt, maar dit niet meer bereiken kan. Dat er ook een fanatiek verlangen is, dat het verleden weer tot nieuw leven wekt en tot grootere activiteit prikkelt dan waarvoor de breedsprakigheid van Querido, Heyermans en van Campen tijd laat, bewijst het verder leven van Jacob Israël de Haan, wiens beteekenis voor het wereldjodendom door Stefan Zweig zoo goed begrepen werd, dat hij een roman aan hem wijdde.

Ten slotte rest ons nog: de Joodsche bekeerling. De Christelijke kerk van alle eeuwen heeft den bekeerling volledig aanvaard. De kerk heeft zich over deze bekeering steeds verheugd en kan ook haar bekeerlingen nooit verloochenen. De bekeerling komt echter door zijn verandering van geloof niet dichter tot het volk te staan, in welks midden hij leeft. In hoeverre zijn bekeering hem in een gedachtenwereld brengt, die zijn literatuur voor dit volk meer aanvaardbaar maakt, moet daarom voor elk geval afzonderlijk worden bezien.

In de Middeleeuwsche legenden blijkt bij herhaling de belangstelling voor den Joodschen bekeerling. Er is mij echter geen voorbeeld bekend, dat de Joodsche bekeerling in het letterkundige leven trad vóór in de 19de eeuw Is. da Costa de dichterlijke woordvoerder van het Réveil werd.

Het Réveil was een protest tegen liberale aanmatiging, intellectualisme en materialisme, het was een van de uitingen der Romantiek, die aan het religieuze leven opnieuw kleur gaf.

Da Costa als bekeerling is een geheel ander type dan de moderne assimilant. Hij is zich zijn andere geaardheid volledig bewust, hij weet, dat hij, wanneer hij Christen wordt, zijn volle Jood-zijn meebrengt. En wanneer niet juist Bilderdijk reeds vroeg zijn leermeester was geworden en diens verlangen naar een chiliastisch vrederijk niet da Costa's Messiasverwachtingen bevestigd en daarmee in andere banen geleid had, zouden de Joden in Nederland reeds in de eerste helft der 19de eeuw den zanger van het Joodsche lied ontvangen hebben. Door zijn bekeering komt da Costa echter in den kring van het bewogenste, daadkrachtigste deel der Nederlandsche Protestantische orthodoxie, voornaam van levensstijl, zeer ontvankelijk — tot in het overgevoelige toe — voor religieuze ontroeringen, heftig den geestelijken strijd dier dagen belevend. Aan den edelen dichter-improvisator Willem de Clercq kan men deze groep toetsen.

Da Costa en zijn vriend Capadose hebben in dezen kring veel goeds ondervonden; toch zijn er ook de oogenblikken, dat hun Jood-zijn duidelijk den omgang bemoeilijkt.

Da Costa spreekt de taal van Bilderdijk, al is zijn beeldspraak meer Oostersch gekleurd, hij geeft de denkbeelden van Bilderdijk door, maar past ze actueeler toe. Hij is door de kritiek meer gespaard dan Bilderdijk, al is de laatste ontegenzeggelijk grooter en veelzijdiger kunstenaar. Da Costa mag misschien gelden voor het type Jood over hetwelk Jezus zich reeds verwonderde: voorwaar een Jood in denwelke geen bedrog is. Busken Huet sprak verwijtend van een lier met één snaar; men kan da Costa's eenzijdig gebruik van zijn dichterschap, den strijd tegen den geest der eeuw, ook zien als trouw aan de beginselen door zijn leermeester in hem overgeplant, met het fanatisme van den bekeerling beleden en beleefd. Das Costa's optreden in het openbaar als Christen (zijn openbare belijdenis en zijn Bezwaren tegen den geest der eeuw werden kort na elkaar bekend) vervreemdde hem van zijn familie en geloofsgenooten en bracht heel liberaal Nederland tegen hem in het geweer. Hij zocht daarbij geen eer of voordeel en zeker waren geen van beide zijn deel.

Zijn politiek oordeel is door den tijd gedeeltelijk gecorrigeerd, de eerlijkheid en de kracht waarmee hij het uitsprak, dwingt eerbied af, de ernst waarmee hij opkwam voor orde, zedelijkheid, heiligheid van het huwelijk en waarmee hij waarschuwde voor intellectueelen hoogmoed, burgerlijke verzadigdheid, eischt waardeering. Ik heb er den nadruk op gelegd, dat da Costa in zijn geheele leven leerling van Bilderdijk was, al was hij evenwichtiger dan zijn leermeester in de toepassing. Daarim is da Costa niet een figuur, die op zichzelf mag beoordeeld worden. Wie Bilderdijk verwerpt, verwerpt ook da Costa en omgekeerd, al ken ik de inconsequentie van literatuurhistorici, die da Costa aanvaardden en Bilderdijk verwierpen. Dit geldt niet alleen in politiek optreden, maar ook in belangrijke mate in aesthetisch opzicht. Het zou onjuist zijn daarbij da Costa's Jood-zijn niet op te merken of onbelangrijk te achten, maar door de zuiverheid en de

diepte van zijn bekeering mist zijn dichterlijk optreden de gespletenheid, de verwringing, de ontwaarding, die het werk van zoovelen zijner rasgenooten kenmerkt.

Een andere bekeerling is Herman de Man. Ook deze onderscheidt zich in vele opzichten gunstig van andere Joden. Ik wees er echter reeds eerder in De Schouw op, dat zijn werk niet vrij is van de ontwrichtende eigenschappen, waarop ik boven doelde. Ik moest toen vaststellen, dat misschien meer nog dan liefde tot het land en het boerenwerk afkeer van den normalen boer in zijn boeken aan te wijzen is, waarom hij een boer, die de leefwijze, het geloof, de moraal van zijn familie versmaadde, noodig had als hoofdpersoon om zich met den boerenstand te kunnen verzoenen.

De Jood trad ook sterk naar voren in de letterkundige kritiek. Ik denk aan Querido, van Campen, Victor van Vriesland. De laatste had een scherp ontledend en onbarmhartig intellect, maar weinig bouwend vermogen.

Van Campen was de ijverige bewonderaar en navolger van Querido. Hoe weinig hun opvatting van volksvoorlichting met een volksche beschouwing overeenstemt, bewijst een redeneering van van Campen (De Gids 1913), waarin hij aantoonen wil, dat men meer geniet van een werk dat volksvreemd is, dan van het eigene en dat te nauwe verwantschap het aesthetisch genot verhindert.

Ik eindig met een citaat uit de bespreking van het werk van Jacob Israël de Haan van denzelfden kritikus, waarin in twee volzinnen wordt uitgesproken de voorliefde voor den klassenstrijd van het Hollandsch-Joodsch proletariaat, voor het wereldjodendom en de vrijmetselarij:

„Dichter, uw kunst is nu nog slechts de smalle brug over een poel van waan en bourgois-satisfaitschap, waarover een kleine groep van Joodsche idealisten naar de eenheid van hun bewogen-levende, hun smartelijk-lijdende broeders in andere landen trekt. Moge de Bouwmeester haar versterken tot eene, zoo breed en monumentaal, dat eens de tienduizenden van het Hollandsch-Joodsch proletariaat er over zullen schrijden, blijde en trotsch, de gelederen der Po'alé-Tsion tegemoet."



HET NU VERWOESTE GEBOORTEHUIS VAN JOHANNES BRAHMS IN HAMBURG

PROF. HANS MERX

JOHANNES BRAHMS EN DE JEUGD

Wanneer men op de donkere binnenplaats van een nauwe straat in Hamburg voor het geboortehuis van Johannes Brahms, dat nu verwoest is, stond, zou men zich er over kunnen verwonderen hoe het mogelijk was, dat uit zulk een duister milieu een licht kon ontstaan, dat het pad der menschheid bescheen, een meester der toonkunst, die door zijn onsterfelijke werken millioenen menschenharten in verrukking bracht en ontroerde en van zonnewarmte vervulde.

De beroemde pianist uit onzen tijd, Edwin Fischer, zegt van Brahms: „Toen God Brahms schiep, nam hij zijn stuk oerduitsche volkskracht, zooals deze zich in oude volksliederen openbaart, doopte zijn penseel diep in het blauw der romantiek en gaf hem, behalve een warm en edel hart, nog het verlangen tot architectonische, contrapunctisch-symphonische vormgeving. En omdat Brahms dit alles in een strenge zelftucht tot steeds meer ontwikkeling bracht, kunnen wij ons verheugen over het heerlijke geschenk van zijn werken, ons sterken en het beste wat gevoel en verstand in een groot mensch voortbracht, er uit putten."



De jeugd staat tot den meester Brahms in een bijzondere verhouding.

Wel zeer zelden is een simpel lied, dat tot een vreugdevol genieten van de jeugdjaren uitnoodigt, zoo algemeen geliefd en over de geheele wereld bekend geworden als het „Gaudeamus igitur".

Evenals in Heidelberg, Bonn en Goetingen, zingt de academische jeugd in Oslo, Salamanca, Praag, Parijs, Utrecht en Amsterdam dit oude studentenlied met hetzelfde enthousiasme. Zelden echter ook is een eenvoudig lied door een toonkunstenaar in een zoo artistiek verheven vorm gegoten, als Brahms dat in de „Akademische Festouverture", waarin hij zijn dank voor de verleening van het doctoraat door de universiteit Breslau in het jaar 1881 betuigde, heeft gedaan. De frissche, vrije, vroolijke studentenliederen van deze ouverture zijn niet, zooals men zou kunnen denken, in den vorm van een potpourri aaneengevlochten, maar zijn op bekoorlijke wijze symphonisch verwerkt en in rijke variatie en contrapunctisch gebruik tot een organisch geheel samengevoegd. Wanneer één werk van den groot Noord-Duitschen meester bijzondere aandacht en liefde van de jeugd verdient, dan is het wel de „Akademische Festouverture", want hier wordt de onbekommerde vreugde van de jeugd en het vroolijke lied op kunstzinnige wijze verheerlijkt. Daarbij komt, dat Brahms' eigen jeugd niet dadelijk vreugdevol en zonnig genoemd mag worden.

Als jonge man moest hij reeds 's avonds in café's en vereenigingslokalen in Hamburg als pianospeler optreden, om zoo zijn levensonderhoud en het geld voor zijn studie te verdienen.

Het harde werken voor zijn ontwikkeling schijnt hem echter verder niet geschaad te hebben en zelf vertelt hij uit dezen tijd met humor, dat hem 's morgens vroeg, wanneer hij zijn schoenen poetste, dikwijls goede thema's, die muzikaal te verwerken waren, invielen.

Niet dadelijk licht viel den ambitieuzen knaap het bewustzijn, de zoon van den armzaligen muzikant uit de „Fuhlentwiete" te zijn, die de middelen tot het onderhoud van zijn familie verwierf door in danszalen te spelen. Zooals gezegd was de zoon reeds vroeg gedwongen zijn eigen geld te verdienen.

Als dertienjarige moest hij dikwijls tot laat in den nacht in havenkroegen en herbergen spelen. Deze paar feiten zouden op ongedachte wijze zijn geheele leven en scheppen bepalen. De leergierige knaap, die steeds en overal naar leerstof zocht, die elk willekeurig boek dat hem in de vingers kwam, verslond, en die bovendien niemand in zijn omgeving had, die begrip toonde voor zijn streven of met wien hij had kunnen spreken over datgene, dat hem bezig hield, moest met innerlijke noodzaak een zwaartillend en gesloten mensch worden. Anderzijds echter wekte de noodzakelijkheid, om bij het spelen bij boeren en matrozen zijn muziek aan te passen bij de wenschen en den aard van zijn toehoorders, een sterk gevoel in hem voor het volkseigene. Hierin vinden wij de verklaring voor een bijzonder karakteristieke trek zijner scheppingen, nl. de enge verbinding van beschouwelijk-zwaarmoedige en aan het volkslied herinnerende passages, waarvan de diepe oorsprong in die jeugdindrukken is te zoeken.



Brahms nam les in pianospelen en in de harmonieleer bij den zeer goeden musicus Marxen in Hamburg-Altona. In zijn later leven heeft Brahms zijn dankbaarheid voor zijn eersten leeraar daardoor getoond, dat hij hem zijn tweede pianoconcert in B dur Op. 82 opdroeg. Een voorbeeld voor de jeugd.

Op veertienjarigen leeftijd gaf Brahms zijn eerste

openbare concert, dat hij zelf had gearrangeerd. Hij speelde Bach en Beethoven en vervolgens een thema met variaties over een bekend volkslied van hemzelf. Zoo vroeg reeds openbaarde zich zijn voorliefde voor een stijl, waarin hij later de hoogste hoogten zou bereiken: de verbinding van volkslied met streng klassieken vorm. Wanneer dan de poorten der wereld eindelijk voor den twintigjarigen open gaan, wanneer hij uit de enge beklemdheid van zijn Hamburgsch bestaan uittrekt naar de grenzelooze verten van een vrij kunstenaarschap, dan eerst begint hij het leven met zijn rijkdom en zijn schoonheid te kennen. In den omgang met belangrijke menschen groeiden snel de krachten, die tot dan toe in hem hadden gesluimerd; zijn hart ging open, zijn zintuigen gingen op in al het heerlijke wat kunst en natuur boden. In het geheimzinnige ruischen van de Duitsche bosschen, langs den zonnigen Rijn, in het in eeuwige jeugd jubelend Rijnlandschap werden de draden gesponnen tusschen hem en de natuur, die zelfde draden die een zoo prachtigen inslag in het weefsel van zijn werken zouden vormen. Brahms werd steeds weer aangetrokken tot het Rijnland, die heerlijke tuin Gods met zijn muziekminnende, luchthartige menschen. In het jaar 1868 bezocht hij het Nederrijnsche Muziekfeest in Keulen en bracht vervolgens den zomer in Bonn door.



Brahms mag als de meest belangrijke vertegenwoordiger van de nieuw-romantische school worden aangemerkt, hoewel de aanduiding „klassiek-romantisch" misschien juister is.

Hij bewijst in zijn scheppingen, meer als welke componist ook, de waarheid van de uitspraak van Robert Schumann: „Meisterschaft der Form führt Talent und Genie zu immer grösserer Freiheit". De innige versmelting van de echte en diepe beleving met het feit dat hij zich scherp in tonen wist uit te drukken, alsmede zijn meesterschap over den strengen vorm, hebben aan zijn werk het karakter van een absolute individualiteit gegeven.

Meer dan bij welken componist ook zijn Brahms' liederen en ook vele van zijn andere werken uit het Duitsche volkslied gegroeid.

Zijn groote liefde voor dit volkslied is een blijvende karaktertrek van zijn wezen. Het is typeerend, dat een van zijn eerste publicaties de „Volkskinderlieder", bewerkt voor de kinderen van Robert en Klara Schumann, waren, terwijl onder zijn laatste vocale werken zich zeven banden of mappen van volksliederen bevinden, uitgegeven zonder opusgetal in het jaar 1894. Brahms zegt zelf over deze liederen: „Dit is zeker de eerste keer, dat ik iets, dat van mij zelf uitgaat, met gevoelens van teederheid begeleid."

Veel van zijn liederen zou men voor oude volksliederen kunnen houden wat tekst en melodie betreft. Voorbeelden daarvan zijn: „Wiegenlied", het lied „Sonntag" en het „Geistliche Wiegenlied", dat op een oude melodie is gebaseerd en met volmaakte kunstzinnigheid ontwikkeld en doorgevoerd is. In het ontstaan van het lied zijn immers kunstmatige en volkseigene elementen niet te scheiden. Kunstlied en volkslied zijn in den oorsprong organisch niet verschillend, maar pas in de verdere ontwikkeling treedt een differentieering op. Het volkslied slaat een brug tot de jeugd, die er begrip voor heeft. De jeugd van dezen tijd, daaraan kan niet getwijfeld worden, heeft althans in Duitschland den weg tot het volkslied weder gevonden en daarmee den stoot tot een hernieuwden opbloei van oud Duitsch muziekgoed gegeven.



Tegenover de klanken, die aan het volkslied herinneren, staan bij Brahms echter ook werken van een geheel anderen aard.

Bach schijnt weer te zijn opgestaan en viert triomf op triomf.

Werkelijk fantastisch is de kunstvaardigheid, waarvan Brahms in dergelijke werken getuigt; geen contrapunctisch kunstwerk valt hem te moeilijk. En zien wij in onzen tijd de waarde van deze werken niet duidelijker en beter dan de menschen van zijn dagen? Vroegeren kunstbeoordeelaars scheen veel al te zeer „kunstmatig", al te zeer „vernuftige techniek". Hoe geheel anders werkt tegenwoordig een „Doppelkanon" van Brahms.

In de oogen van de tegenwoordige jeugd schijnen de al te zeer kunstmatige constructies weer van een krachtig leven vervuld. Met intuïtieve duidelijkheid treedt ons, daar wij weer een heldere voorstelling van de werken van een Josquin de Prés, Okeghem, Obrecht en Sweelinck hebben, het „Nederlandsche" karakter en stijlelement voor oog en oor. Het zijn elementen, die hier bij een bijzonder begenadigd kunstenaar weer aan het licht komen.

Bach en Händel zijn naast het volkslied de grondpijlers van Brahms' wezen. Diepzinnige en beheerschte, harde, gereserveerde mannelijkheid spreekt uit het werk van den Noord-Duitschen meester.

Als mensch was Brahms in zijn levensgewoonten eenvoudig en sober. Aan deze gewoonten bleef hij trouw, ook toen zijn materieele positie zich zeer gunstig ontwikkelde.

Dat maakt ons den meester ook in menschelijk opzicht sympathiek.

Innerlijk was Brahms eenzaam. In zijn werken vinden wij dikwijls de uitdrukking van dat weemoedig verlangen, dat ons hart zoo diep treft. Maar als zijn leven zich anders zou hebben ontwikkeld, zou ook zijn scheppen in andere banen zijn verloopen. En ten slotte staat het vast, dat hij juist uit het lijden veel zijner hoogste en schoonste inspiraties heeft ontvangen.

JAN TEUNISSEN

FILMKUNST OF FILMINDUSTRIE

Omdat ieder filmwerk, zoowel bij het producerende als bij het reproduceerende proces, in de hoogste mate gebonden is aan een even uitgebreide als ingewikkelde technische apparatuur, pleegt men de filmproductie veelal op één lijn te stellen met iederen anderen tak van industrie. Men beschouwde de film en beschouwt haar van vele zijden trouwens nog, als een zuiver industrieele en commercieele aangelegenheid, in het gunstigste geval als een fabrieksaangelegenheid met min of meer kunstzinnigen inslag. Daarbij valt het niet te ontkennen, dat de filmkunst uiteraard in veel sterkere mate economisch-artistiek is georiënteerd dan iedere andere kunstuiting.

De filmkunst stelt voor de verwezenlijking harer scheppingen, materieel en dus ook financieel, veel hoogere eischen dan de andere kunsten.

Een kunstschilder heeft verven, penseelen en doeken of paneelen noodig, dichters en componisten kunnen zelfs met inkt en papier uitkomen en de eventueele mislukking van het creatieve experiment heeft bij deze kunstuitingen dan ook geen bijzonder ernstige gevolgen en stelt weinig omvangrijke financieele consequenties. Dit is bij de filmkunst geheel anders, daar komt een dergelijk mislukt experiment minstens op een paar honderdduizend gulden te staan, een feit dat men zeker niet over het hoofd mag zien en dat er niet weinig toe bijdraagt de filmkunst a priori een zéér geprononceerden financieelen en zakelijken bijsmaak te verleenen. Er is niet zooveel fantasie voor noodig, om in de genoemde feiten ook de diepere oorzaak te vinden voor het in wezen zoo betreurenswaardige verschijnsel, dat men in de kringen der filmscheppenden een buitengewoon sterk conservatisme aantreft, een voortdurenden drang naar het beproefde thema, naar de beproefde stof en in vele gevallen de beproefde methode. Men verkiest dit geheele complex van in de practijk beproefde technische, dramaturgische en handelingspsychologische kunstgrepen boven het experiment, het gewaagde, onzekere en de mogelijkheid van mislukking inhoudende experiment, omdat men liever het zekere voor het onzekere neemt, mede in verband met het financieele risico en de zakelijke en geldelijke belangen die hierbij op het spel staan. Natuurlijk is deze drang naar het beproefde een voor de filmkunst even stagneerend als gevaarlijk verschijnsel, omdat juist deze betrekkelijk jonge kunst nog geenszins over een toereikende dramaturgische traditie beschikt en de vaste vormen eigenlijk nog gevonden moeten worden, waarbij het experiment vooralsnog volkomen onontbeerlijk mag worden genoemd.

Deze, door financieele en commercieele factoren veroorzaakte drang naar het beproefde, bracht ons ook het bekende verschijnsel van de serie-productie en voerde in vele gevallen tot filmdramaturgisch en filmtechnisch plagiaat. Op de eene Quo Vadis-film, succesrijk door het groote publiek ontvangen, volgde de andere, de eene Nero-film lokte de andere uit, de eene maal was en is het een rage van historische en historisch-biografische films, ontdekkersfilms of doktorenfilms, een andere maal waren en zijn de kinderspeelfilms, show- en operettenfilms of de op het sociale noodthema gebaseerde films in de mode.

De gewichtige, ja beslissende vraag: „Welke films zullen wij produceeren?", was en is nog steeds in de hoogste mate afhankelijk van het antwoord op de vragen: „Welke films zijn in de mode?"; „Welke onderwerpen trekken het beste op het oogenblik?", kortom „Wat wenscht het publiek?" en „Welke films garandeeren ons de grootst mogelijke winst?" Dit alles is in de hoogste mate een Amerikanistisch verschijnsel en een uiting van plat-materialistisch ingestelden geest, zooals die tot uiting kwam in de verklaring van Adolf Zuckor, president der Paramount Film, die voor de vergadering zijner aandeelhouders verklaarde: „Wij trachtten voortdurend in contact te komen met het publiek en bestudeeren wat het wenscht. Wij hebben telkens conferenties, waarbij wij onze vertegenwoordigers uit alle hoeken van den aardbol laten samenkomen en wij hebben een speciale commissie voor advies voor Europa. De smaak van het publiek bepaalt aard en soort van de films. *Als wij geld konden verdienen met het scheppen van kunst, zouden wij er niets op tegen hebben, maar wij kunnen er niet mee uit.* Iedere film kost te veel en wij hebben geen subsidies. Als het bioscooppubliek om „kunst" roept, krijgt het die. Maar het roept er niet om, integendeel: het publiek, gezien als wereldmassa, *wil hoogstens gezonde ontspanning*. Die probeeren wij te geven en daarmee is dan onze taak *als commercieele onderneming* afgeloopen."

Hier is de gemechaniseerde business der filmindustrie ten voeten uit geteekend, hier worden wij geconfronteerd met de triomf van het fabrieksproduct, met geen andere en hoogere pretentie dan het product van staal, rubber, papier, textiel of welke andere gebruiksfabricage dan ook. Zooals reeds betoogd werd, is de film uiteraard sterk technisch en commercieel georiënteerd, zij eischt een uiterst omvangrijk productie- en distributie-apparaat en haar gecompliceerde apparatuur is afhankelijk en als het ware op leven en dood verbonden met een even gecom-

pliceerde economie; bovendien groeide zij van een simpele kermisattractie, die een speculatie op de menschelijke drift naar vermaak was, uit tot een wereldomvattende industrie, die dezen speculatieven aard nimmer verloochende. En toch bleek de film ten slotte een kunstuiting te zijn, eenig en alleen tot kunst bestempeld door de verantwoordelijkheid en de stuwende idealen van den kunstenaar.

Reeds het werk van den cameraman bleek in veel hoogere mate dan dat van den gewonen fotograaf kunst te zijn, reeds bij zijn uiteraard in hooge mate technisch ingestelde prestatie bleek de grens tusschen techniek en kunst te worden overschreden. Ook het werk van den scenario-schrijver bleek het dichterlijk kunstzinnige niet te kunnen ontberen, vooral na de uitvinding en toepassing der geluidsfilm, toen de filmkunst ook nog met het kunstzinnige element van den dialoog verrijkt werd.

Kunstenaarsarbeid is ook de arbeid van de vertolkers, den regisseur, den architect, den componist en den man van de montage, den cutter. Feitelijk is alleen het onmiddellijke opnamewerk in den letterlijken zin van het woord technisch, al het andere is kunst en wel kunst in den meest volwaardigen zin. Boven al den technischen en economischen ballast uit, is de film op de allereerste plaats een kunst, vertolkster van de werkelijkheid van wereld en leven, baanbreekster van geestelijke en zedelijke idealen. Zij is zelfs een kunst die alle eigenschappen bezit om niet alleen den enkeling, maar ook de volksgemeenschap als totaliteit geestelijk te beïnvloeden en te vormen. Evenals de oudere kunsten, architectuur, beeldhouwkunst, schilderkunst, muziek en theater, bezit zij de macht om de menschen tot in hun diepste innerlijk te beroeren en hen tot een gevoels- en gedachtengemeenschap samen te binden. De filmkunst-documenten van meesters als Murnau en Liebeneiner, Harlan en Kaütner, met hun scheppingen als: „Tabu", „Bismarck", „Der grosse König", „Goldene Stadt" of „Romanze in Moll" leggen er getuigenis van af, dat de filmkunst geen zuiver-technische of commercieele aangelegenheid is, maar daarentegen de belangrijkste moderne kunstuiting, van onschatbare persoonlijkheids- en gemeenschapsvormende kracht.

Natuurlijk zal de publieke drang naar vermaak en verstrooiing steeds wel haar eischen blijven stellen en zullen er wel altijd amusementsfilms, vroolijke avonturenfilms, operette- en revuefilms dienen geproduceerd te worden, ook deze films kunnen echter op een moreel en kunstzinnig *hooger* niveau worden gebracht; gedurende de laatste jaren werden trouwens door de Duitsche filmscheppers reeds zeer hoopvolle resultaten in deze richting bereikt, terwijl ook de Fransche filmregisseurs met hun vanouds bekend filmisch raffinement op dit gebied reeds veel waardevols presteerden.

Filmkunst of filmindustrie? . . . . .

Het is heden ten dage eigenlijk geenszins meer een vraag of probleem, de film is doende aan de kermissfeer, de kultuuravonturierssfeer en de ver-Amerikaniseerde busines-sfeer te ontgroeien. Weliswaar zijn er nog zeer veel elementen in de filmproductie zoowel als in de filmdistributie, in de filmreclame en in de filmpers, die nog op uitgesproken wijze aan de vroegere atmosfeer herinneren. Het filmbedrijf staat nog geenszins op het kultureele en kustzinnige peil van de musea of de concertzalen, het technisch-commercieele en variété-achtige overheerscht nog al te sterk, maar het ideaal van de film als volwaardige kunstuiting is steeds groeiende en wanneer de teekenen niet bedriegen mag er goede hoop bestaan, dat het filmproductie-atelier in een niet al te verre toekomst tot een oord van werkelijk groote kunst zal worden en het publieke filmtheater tot de moderne kunsttempel. Dan zal ook de tijd zijn aangebroken, dat zelfs de meest verstokte kunstaestheticus er niet meer aan zal durven twijfelen of de film een industrie is, een soort van „celluloïd met beeldjesfabricage", zooals er b.v. ook een schoenen- en veiligheidsspeldenfabricage bestaat, dan wel een kunst even groot, ja wellicht grooter en machtiger dan alle andere kunstuitingen.



LEO RIEMENS

GESTROOMLIJNDE OPERA

In den zomer van 1937 beleefde het Scheveningsche Kurhaus een werkwaardig experiment. Men vertoonde er de eerste, en tot nu toe eenige, film, waarop een opera volkomen partituurgetrouw en onbewerkt was vastgelegd, Smetana's Verkochte Bruid, opgevoerd door het Praagsche Nationaltheater. Hiermee scheen een wensch van vele opera-enthousiasten in vervulling gegaan te zijn, een wensch die al bij hen opgekomen was toen de sprekende film in 1929 zijn entree maakte. Nu was men niet meer aan plaats gebonden, het kleinste dorp kon de volmaakste voorstelling bijwonen, de moeilijkste ensceneeringen als die van Rheingold zouden voor de film maar kinderspel zijn, en bovenal: de prestaties der groote operakunstenaars zouden voor alle tijden behouden blijven.

Het experiment van 1937 had niet plaats in een willekeurige bioscoop, maar in een concertzaal, voor een internationaal publiek. Het werd een droevig fiasco. Geen kwartier na den aanvang ontwaarde men in het middenpad de eerste vluchtende bezoekers. Na een half uur stroomde de zaal leeg en bleven nog maar enkele volhardenden over, waaronder ik zelf. Op dien dag werd het mij duidelijk waarin het groote gevaar voor de opera in dezen tijd schuilt. Want de film was goed. Niet als film beschouwd, maar als getrouwe weergave van een opera-opvoering. De geluidsweergave was uitstekend. De muzikale prestaties waren voorbeeldig. De geheele opvoering was authentieke en ideale Smetana. De types waren ook voor het oog met smaak gekozen. De primadonna was geen kamerolifant. Er was voldoende afwisseling in het beeld, met toepassing van alle close-up's en speciale opnamehoeken, die de film kent. Waarom dan die overhaaste vlucht van een intelligent publiek?

Omdat voor iedere wijze van theater een andere kijk- en luistertechniek noodig is. En geen verschil is grooter dan het verschil van instelling, die men dient toe te passen bij het bezien van een film en het beluisteren van een opera. Het werd mij dien bewusten avond duidelijk, dat de filmtechniek de operatechniek van de meeste menschen bedorven heeft. Zij pasten op de „Verkochte Bruid" hun filmtechniek toe, inplaats van zich in te stellen op een mechanisch weergegeven opera.

De film maakt het een ieder veel gemakkelijker dan het tooneel. Het menschelijk oog kan zich slechts op een bepaald punt concentreeren. Het overziet wel het geheele tooneel, maar slechts een zeer klein deel er van is in het directe focus. Dat hij toch alles scherp en duidelijk ziet komt doordat hij zijn oogen beweegt, en steeds die plekken opzoekt, die op dat oogenblik het belangrijkst zijn. Voor close-ups zorgt hij in den schouwburg zelf door middel van zijn tooneelkijker. Ook daar hoort een speciale techniek toe, want als hij dat hulpmiddel te veel gebruikt, zal hij veel missen van wat er elders op het tooneel gebeurt. Men dient het dus te bewaren voor zeer speciale momenten. De schouwburgbezoeker neemt dus actief aan de voorstelling deel.

Bij de film wordt alles het publiek echter voorgekauwd voorgezet. Ten eerste is het beeldvlak van het witte doek reeds veel kleiner dan dat van het tooneel. En het gebeuren speelt zich hoofdzakelijk in het centrum van dit doek af, terwijl ook de diepte nog ontbreekt. Men tuurt dus anderhalf uur lang onafgebroken op vrijwel één zelfde punt, zonder de oogen noemenswaardig te bewegen. Dit is de reden waarom zoovelen de bioscoop met hoofdpijn verlaten! De functie van het oog, zijn bewegelijke rhythmiek, wordt op min of meer gebrekkige wijze gesurrogeerd door de camera. Deze beweegt van de eene figuur naar de andere, gebruikt den tooneelkijker in de „close-up", dwingt den bezoeker zijn aandacht op diverse details te vestigen. Het is begrijpelijk, dat hierdoor de bezoekers, die jaar in jaar uit de film frequenteeren, hun theatertechniek moeten verliezen. Zij worden volkomen passief.

Daar komt nog bij dat de film voor zeker 80 % visueel is, zelfs de sprekende. Dit is wel heel frappant te bemerken aan het feit, dat men films in een onbekende taal zonder veel moeite kan volgen, en aan het feit, dat de geluidsweergave doorgaans van een erbarmelijke kwaliteit is, die men alleen aanvaardt omdat men zich op het beeld concentreert en het geluid als bijzaak op den koop toe neemt. Men neme slechts de proef een film met gesloten oogen te beluisteren, en men zal schrikken van de opgeblazen meer dan levensgroote schorre stemmen!

De techniek om een opera te zien en hooren wijkt daarvan hemelsbreed af. Ten eerste geldt hiervoor natuurlijk de algemeene theatertechniek, doch daar komt bij, dat de opera voor zeker 70 % een acoustisch kunstwerk is, waarbij het visueele pas op de tweede plaats dient te komen. Er zijn in iedere opera groote deelen, waarin de handeling stil staat, muzikale rustpunten, die voor alles een muzikale concentratie verlangen.

Het is nu niet bepaald noodig, dat men dan de oogen sluit, maar het is bepaald zinneloos om de zangeres gedurende haar groote aria onafgebroken aan te staren. De geroutineerde operabezoeker weet wanneer hij zich

auditief moet instellen, en wanneer hij zijn tooneelkijker weer in werking kan zetten.

Dit was dus de reden van het falen der operafilm. Het publiek wilde een film zien, waarin dus ieder oogenblik iets diende te gebeuren. Het miste de techniek om gedurende de aria eenvoudig langs het doek heen te kijken, en zich zonder compromis aan de muziek over te geven.

Dat de opera zoo nooit in de film is kunnen binnendringen is wel duidelijk. Het is vooral daarom te betreuren, omdat zoodoende unieke prestaties, die vastgelegd hadden kunnen worden, nu voor altijd verloren gegaan zijn. Wat zal men eens er van zeggen, dat men de middelen had een Boris Godounow van Chaliapine te vereeuwigen, maar het verzuimde?

Maar erger nog is het, dat omgekeerd wèl de film in de opera binnensloop. Er zijn regisseurs van naam, die zich niet meer bewust zijn van den waren operastijl, en die het filmprincipe toepassen, dat er ieder oogenblik beweging op het tooneel moet zijn, zelfs als dit ten koste gaat van de muzikale perfectie.

In de ensceneering van Kurt Puhlmann in het Deutsches Theater van Die Entführung aus dem Serail kan men daarvan meer dan een sprekend voorbeeld vinden. Tijdens Belmonte's eerste aria, juist bij de kritieke passage waar hij een hooge A maten lang moet vasthouden, verschijnen twee negerhoofden over een muurtje. Het publiek is nu eenmaal altijd meer geïnteresseerd in het zichtbare dan in het hoorbare, richt het oog op deze nieuwe verschijningen en . . . . is van de muziek afgeleid! Precies op het oogenblik waarin Blondchen haar hooge E aantipt moet Osmin van zijn stoel vallen! In het kwartet loopen de beide paren door elkaar heen of zij stuivertje wisselen Op een gegeven oogenblik staan de melodisch belangrijkste stemmen geheel achter op het tooneel, terwijl de tusschenstemmen voor het voetlicht staan, waardoor geheel verkeerde klankverhoudingen ontstaan

Ik beleefde onlangs weer een schok, toen een uitmuntend operazanger mij in alle gemoedsrust verklaarde Mozart „niet te kunnen luchten". En waarom? Omdat hij niet wist wat hij gedurende de aria's doen moest. „'t Is zoo lastig altijd maar weer nieuwe houdingen en bewegingen te bedenken", verzuchtte hij. Het was schijnbaar niet bij hem opgekomen, dat het er hoegenaamd niets toe doet of hij al spitsvondige handelingen verricht tijdens een muzikaal belangrijke aria. Of beter, het doet er wel degelijk toe, want hij zal daardoor de aandacht van de muziek afleiden. Wie heeft zich bij de Italiaansche Opera niet geërgerd aan de clowneriëen van den Bartolo in Barbiere di Siviglia, terwijl Rosina haar „zangles-aria" zingt! Terwijl zij een lastige coloratuur-aria zingt, die geheel los van de handeling staat, probeert hij de blikken van het publiek op zich te vestigen door het trekken van rare snuiten.

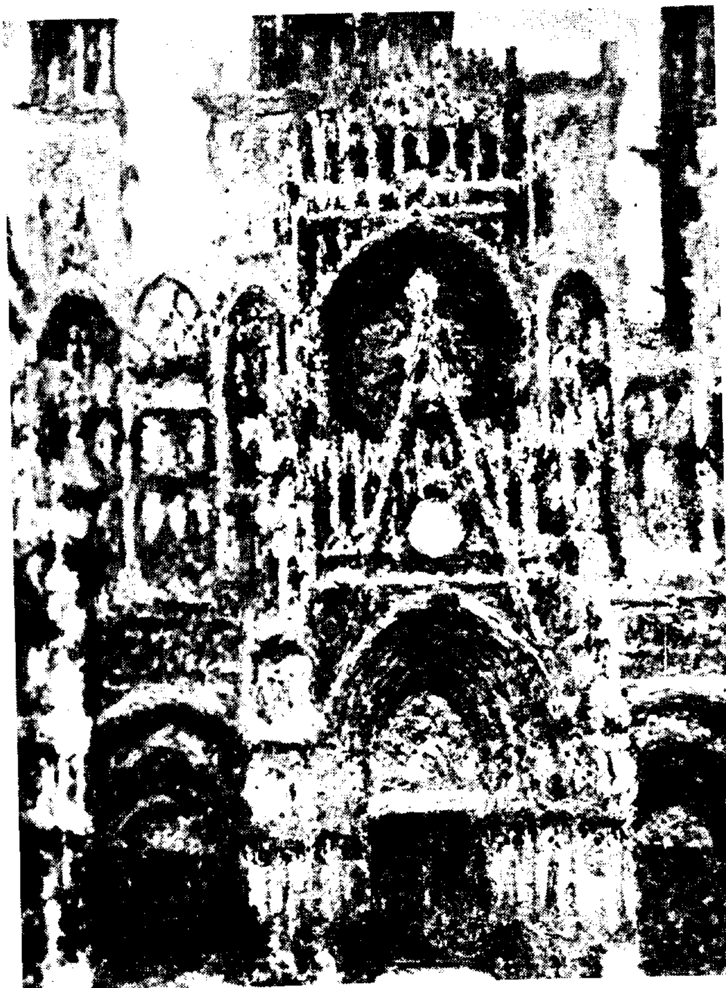
Het argument dat dikwijls aangevoerd wordt als men zich over deze dingen beklaagt is, „dat men dan naar een concert moet gaan". Ik zou hierop kunnen antwoorden, dat men voor clownerieën in een circus beter terecht kan. De humor in een opera moet evenals alles, uit de muziek voortkomen, en mag nergens de muziek verdringen. Als het gebeurt, zooals onlangs in Auber's Fra Diavolo, dat het gelach der zaal de muziek overstemt, dan kan men er van overtuigd zijn, dat er iets aan die regie hapert. Het is merkwaardig hoe weinigen er werkelijk van doordrongen zijn, dat het geheele tooneelgebeuren in de opera van de muziek uitgaat. Men gaat toch anders werkelijk niet naar de schouwburg om Il Trovatore van Camarano, of Don Giovanni van Da Ponte te zien, maar in eerste instantie om de werken van Verdi en Mozart te hooren. Het is daardoor zeer wel mogelijk een opera in concertvorm te beluisteren, zooals dat via de radio wekelijks het geval is. De fantasie van de hoorders zal dan het visueele automatisch aanvullen. Die hoorders, die geen fantasie hebben, laat ik buiten beschouwing. Zij kunnen hun avond beter in de bioscoop doorbrengen.

Het tooneelbeeld en de handeling zijn dus illustratie van de muziek, ook al tracht men dit dikwijls foutief omgekeerd voor te stellen. Men dient bij de regie en de ensceneering zorgvuldig na te gaan welke sfeer de muziek oproept. Het ligt dus voor de hand, dat zoowel de regisseur als de decor-ontwerper een door en door muzikaal mensch moet zijn.

Een verkeerd decor kan reeds bij het eerste splijten van het doek een operavoorstelling totaal bederven. Ik denk daar aan de onverklaarbare stijlfout van de Amsterdamsche opera, die Verdi's Traviata in een rococo ensceneering ten tooneele bracht, terwijl de heele muziek een uitgesproken midden-negentiende eeuwsche sfeer ademt! Men zal daar wellicht als verontschuldiging aanvoeren, dat dit toch wel meer gebeurd is, maar dat had toen andere redenen. Het was een eeuw geleden niet mogelijk een opera in „modern costuum" op te voeren, vandaar dat men Traviata in de 60-tiger jaren zelfs in 17de eeuwsche kleedij opvoerde! Dit neemt niet weg, dat, als men het werk van de muziek uit benaderd had, men nu nooit had kunnen misgrijpen.

Iets dergelijks gebeurde bij de Kameropera met Donizetti's Don Pasquale. Dit werkje wordt vrijwel steeds in 18de eeuwsche costumes opgevoerd, maar men vraagt zich af waarom. De handeling is niet aan een bepaalde eeuw gebonden, en de muziek heeft geen enkele associatie met het rococo. Integendeel. Ze is uitgesproken Biedermeyer! Nu had men onbewust steeds een gevoel van incongruentie, ook al zal menigeen niet geweten hebben waar het in lag. Had men deze opera in de costuums van omstreeks 1840 opgevoerd, dan zouden muziek en tooneelbeeld één onverbrekelijk geheel geworden zijn, en was het artistieke peil der opvoering beduidend hooger geweest.

Het omgekeerde is het geval bij Mozart's Don Giovanni. In Mozart's tijd kende men alléén opera's in „modern costuum". Zelfs klassieke werken werden in de 18de eeuw in grands-paniers ten tooneele gebracht, en pas in de Napoleontische tijd was het de groote acteur Talma,



CLAUDE MONET: DE KATHEDRAAL VAN ROUAAN
(FOTO HULSPAS)



G. WESTERMANN

„ALS EEN PRINS OPGEZETEN" (FOTO FREQUIN)



KREEL DAAMEN — DANSENDE VROUWEN (FOTO FREQUIN)

die als eerste Julius Caesar in een toga speelde. Het is traditie Don Giovanni in renaissancestijl te ensceneeren, omdat de historische Don Juan in dien tijd leefde. Maar deze stijl harmonieert niet met Mozart's muziek. Men is het sinds anderhalve eeuw zoo gewend, maar men zou er van opzien te bemerken hoe oneindig homogeener tooneel en muziek zouden zijn indien men dit werk consequent in rococostijl opvoerde!

Ook de plaats der handeling speelt den regisseurs dikwijls parten. Mozart's Figaro speelt officieel in Spanje, maar waarom? Omdat Beaumarchais de handeling kwalijk in Parijs kon laten spelen! Vindt U dat Spanje echter ergens in Mozart's muziek terug, behalve misschien heel gestyleerd in het balletje uit de derde acte? Mozart's muziek evoqueert Spanje nergens, maar wel in iedere maat een slot in de nabijheid van Weenen! Waarom dan die realistisch Spaansche costumes en Marcelline opgetuigd met een mantilla? Hetzelfde is het geval met Beethoven's Fidelio.

Is er één Spaansche noot in Rossini's Barbier? Hij is alleen in naam uit Sevilla, maar hoort eerder thuis in Bologna! En zijn costuum is 1820, niet het zonderlinge mengelmoes, dat men in zijn omgeving pleegt waar te nemen.

Men zal nu als argument aanvoeren, dat deze stelling toch niet logisch door te voeren is, en dat men Aida bezwaarlijk in 1870-costuum in Italië kan laten spelen. Ik voer daar tegen aan, dat Aida's muziek wèl Egypte evoqueert! Ik spreek slechts over tijdlooze handelingen, waarbij de muziek een geheel anderen stijl heeft dan de traditioneele ensceneeringen. Het was daarom een koene en geniale daad van Hans Strohbach, dat hij Puccini's Bohème resoluut uit het Biedermeyer van Murger verplaatste naar het fin-de-siècle van Toulouse-Lautrec, waarmee de muziek veel nauwere banden heeft. Juist daarom viel mij zijn stijlfout in Don Pasquale te meer tegen.

Het tooneelbeeld is daarom te meer belangrijk, omdat het de sfeer der muziek visueel voor moet stellen. Juist tijdens de handelingslooze aria's, als men zich ten volle aan de muziek overgeeft, betast het oog onbewust de omgeving, en wee als die niet met de muziek harmonieert.

Er heerscht momenteel ook een versoberingsziekte in de ensceneeringen, die heusch niet uitsluitend aan de oorlogsomstandigheden te wijten is. Een sober decor kan voor sobere opera's de ideale entourage zijn, waar realisme storend zou werken. Als voorbeeld noem ik Debussy's Pelleas et Mélisande. Maar in een realistisch werk als bijv. Puccini's Butterfly of Bohème, dient de ensceneering ook volkomen realistisch te zijn. In een werk zoo vol ornamentiek als Mozart's Figaro zal een streng en kaal decor als dat hetwelk Ernst Rufer in het Duitsche Theater voor Joachim Klaiber samenstelde, een breuk met de muziek veroorzaken. Wat moet men wel denken van een gravinnelijk rococo-boudoir, waarin de heele inventaris bestaat uit twee stoelen en een tafel (omdat die nu eenmaal in de handeling zijn voorgeschreven)? Geen schilderij versierde de wanden, geen kaptafel kon er af, zelfs geen kamerscherm, zoodat Susanna zich achter een pilaartje moest verstoppen, waarachter zij aan alle zijden uitpuilde! Ook dit zou te voorkomen geweest zijn, indien men volkomen van de muziek zou zijn uitgegaan.

De bewegingen en het spel der zangers hangt ook ten nauwste met de muziek samen. In de veristische werken kan dit volkomen realistisch zijn, maar datzelfde realisme zou in gestyleerd romantische werken, zooals de meeste Italiaansche belcanto-opera's, misplaatst zijn. Een groot zangeres, Frida Leider, had jaren noodig om haar eigen sobere gebarenstijl, die zoo volkomen met de muziek harmonieert, door te zetten. „Zu oratorienhaft" was het oordeel van de critici.

De moderne drang naar beweging ten allen koste heeft tevens geleid tot een soort angst voor de aria. De muzikaal waardevolste fragmenten worden vaak gecoupeerd met het argument, „dat ze in de handeling gemist kunnen worden". Ik laat nu nog in het midden of dat wel altijd het geval is, en of bijvoorbeeld Donna Elvira's groote aria „Mi tradi quel' alma ingrata" niet een onmisbare sleutel tot haar karakter is. Maar waarom moet de handeling plots belangrijker geacht worden dan de muziek? Als men geen geduld heeft in Mozart's Figaro een aria aan te hooren, dan kan men beter Beaumarchais' tooneelspel gaan zien! Hoe onverdiend die coupures zijn, bewees o.a. de aria van Marcelline in deze opera, die men vrijwel steeds weglaat, maar die door Georg Pilowski in het Deutsches Theater in eere werd hersteld, en die door Trude Sorge's prachtige vertolking de verrassing van het seizoen werd. En het bleek, dat deze zoogenaamd „overbodige" aria toch werkelijk ook in den vorm paste, want het is de pendant voor Figaro's „Aprite un po quegli occhi", dat er op volgt. De eene aria is een boutade op de trouweloosheid der mannen, de tweede op de vrouwen! Nu waren er dan inderdaad drie aria's achter elkaar, en het heeft geen mensch gehinderd!

Hoezeer men kan ontsporen wanneer men de opera benadert van den theaterkant inplaats van de muziek uit, toonde de Rigoletto-opvoering der Amsterdammers, waar men zonder blikken of blozen het onmisbare slotduet wegliet. De argumentatie van deze verminking is mij niet duidelijk, hoewel het opvallend is, dat deze zucht tot besnoeiïng heden ten dage in de lucht zit. De Leipziger dramaturg Eugen Schmitz heeft in „Die Bühne" deze coupure zoowaar aanbevolen, zonder er ook maar één steekhoudend argument voor aan te voeren. Men zou hiertegenover kunnen stellen, dat Verdi zich op ondubbelzinnige wijze tegen het maken van eenige coupures in zijn werken heeft uitgesproken, en dat men dus dwars tegen den wensch van den componist in handelt. Maar ik vraag slechts: waarom? Omdat het onlogisch is, dat de zwaargewonde Gilde uit haar bezwijming bijkomt en nog eenige vergevende woorden zingt? Kom, dan kan men op dienzelfden grond ook Valentijn's dood in Faust coupeeren, en als men zoo door gaat zelfs Isolde's Liebestod, met het excuus, „dat men uit liefde niet dood

gaat". Dat Gilda's dood de muzikaal onmisbare afsluiting van de opera Rigoletto is, die zonder deze een abrupt eindigend torso blijft, dat het in hooge mate karakteristiek is voor Verdi's stijl, dat het een muziekdramatisch geniale scene is, dat alles schijnt niet te wegen. Zelfs voert men het argument aan, „dat Verdi het, als hij het later gecomponeerd had, wel anders geschreven zou hebben". Typeerend voor de zucht tot moderniseering der romantische opera!

Deze mentaliteit nu is een gevaar voor de operakultuur. Ze is in wezen Amerikaansch of beter Hollywoodsch (New-York met zijn Metropolitan Opera weet wel beter). Het is de ridicule drang naar de „streamline". Ieder werk moet gemoderniseerd worden. Een operette van Johann Strauss is te naïef, Korngold moet haar opnieuw instrumenteeren. De kostelijke vroeg achttiende eeuwsche Beggars Opera wordt misvormd tot een moderne Dreigroschenoper. Men gaat oude werken beoordeelen naar moderne vormen, en ze pasklaar maken naar moderne behoeften. Kort voor 1940 voerde men in Amerika reeds een „streamlined" Nozze di Figaro op, die werkelijk met dit woord werd aangekondigd. Deze heele kultuurlooze mentaliteit staat lijnrecht tegenover de houding van den waarlijken muziekvriend. Niet de muziek dient te worden aangepast aan een latere epoche, maar de toehoorder dient zich aan te passen aan de muziek, die hij beluistert. Hij dient achttiende eeuwsche kunst te beluisteren met achttiende eeuwsche ooren, of zich ten minste de moeite te geven die sfeer te benaderen en er zich op in te stellen. De menschelijke geest bezit daartoe de soepelheid die het neergeschreven kunstwerk mist.

Voor de opera geldt wat voor de geheele muziek van toepassing is: een nieuwe bloei kan pas komen, wanneer men nieuwe gebruikswerken componeert, die dezen tijd weerspiegelen en daar karakteristiek voor zijn, en de werken uit het verleden beoordeelt naar den standaard van de epoche, waarin zij ontstonden. Door het moderniseeren van klassieke werken, ook al argumenteert men die nog zoo spitsvondig, houdt men de kultuur-ontwikkeling tegen. Hierop hoop ik later nog uitvoeriger terug te komen.



NICO BULDER — ST CHRISTOPHORUS

PROF. DR TH. BAADER

ERNST BERTRAM

DE DICHTER VAN DE NOORDSCHE MYTHE

LEVEN EN PUBLICATIES. Ernst Bertram, de dichter en hoogleeraar der Nieuwere Duitsche Letterkunde te Keulen, wordt 27 Juli a.s. 60 jaar. Op dezen leeftijd werd vroeger aan een geleerde door vrienden en oud-leerlingen een feestbundel met wetenschappelijke bijdragen uit het studievak van den jubilaris aangeboden. Ernst Bertram, die zoowel door zijn wetenschappelijk als zijn dichterlijk werk slechts bij een gedeelte van het Duitsche volk bekend is, werd begin Februari ll. gedurende een eenvoudige plechtigheid in de Universiteit te Keulen door den Landeshauptmann der Rheinprovinz de „Rheinische Literaturpreis 1943" toebedeeld. Hierdoor werd symbolisch tot uitdrukking gebracht, dat het dichterdom in den geleerde en leermeester der Duitsche jeugd officieel wordt erkend en het dichtwerk van den man der wetenschap waardig wordt geacht de lectuur der Duitsche natie te zijn.

Uit de schaarsche gegevens, welke de encyclopedieën over Bertram verstrekken, blijkt reeds, hoe bescheiden deze dichter en geleerde is, hoe weinig hem eraan gelegen is, zijn naam en werk volledig in de bekende geleerden- en literatuurlexica vermeld te zien. De bio- en bibliografische gegevens zijn vlug opgesomd. Hij is 27 Juli 1884 te Elberfeld geboren en behoort tot de jongere generatie uit den kring rondom Stefan George (geboren 12 Juli 1868 te Büdesheim bij Bingen). Zijn leven is in stille banen verloopen, zooals het meestal bij een hoogleeraar het geval is. Hij heeft aan de universiteiten Bonn, München en Berlijn gestudeerd, werd te Bonn in 1907 door Prof. Litzmann gepromoveerd tot Doctor in de philologie op grond van zijn proefschrift „Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik"; werd in 1919 te Bonn als privaatdocent toegelaten op grond van zijn habilitatieschrift „Nietzsche. Versuch einer Mythologie"; in 1922 gaf hij naast zijn dichtwerk „Der Rhein. Ein Gedenkbuch" aan een politiek strijdschrift het licht, waarin hij de meening van den Franschman Maurice Barrès (in „Génie du Rhin") van de hand wees, dat Frankrijk recht heeft op den Rijn. Schitterende ironie en de volle beheersching van de door de geschiedschrijving ontgonnen bronnen zijn de wapenen van dit Duitsche nationale betoog tegen den Franschman. In hetzelfde jaar, het was de tijd van de bezetting van Westduitschland door de Geallieerden, werd Bertram tot gewoon hoogleeraar voor de Nieuwere Duitsche Letterkunde aan de Universiteit Keulen benoemd, welke in 1919 weer in haar functie was hersteld. Wat in de twee decennia sedert 1919—1938, het jaar, waarin deze universiteit de stichting der oude universiteit te Keulen in 1338 kon herdenken, voor den opbouw van het „Duitsche Instituut" is gepresteerd, vindt men door Bertrams hand beschreven onder den titel „Deutsches Seminar" in „Die neue Universtät mit ihren Instituten und Seminaren" (Keulen 1938, blz. 110—113). Uit het „Deutsche Seminar" van Prof. Bertram is ook zoowel het „Deutsch-Niederländische Institut" alsook het „Seminar für Theaterwissenschaft" voortgekomen, welke tot zelfstandige instituten zijn uitgegroeid. Het door Prof. Bertram in het leven geroepen publicatie-orgaan voor de proefschriften van zijn leerlingen verschijnt onder den titel „Deutsche Arbeiten an der Universität Köln" bij den uitgever Eugen Diederichs te Jena.

Om de persoonlijkheid en het werk van Bertram te leeren kennen moet men uiteraard zijn toevlucht nemen tot het werk van Bertram zelve, om in staat te zijn een eenigszins afgerond beeld van den mensch en zijn ideeënwereld te ontwerpen. Het is niet mogelijk hier in een kort bestek volledigheid te bereiken, doch wij zullen trachten den buitenstaander een globaal overzicht te geven over het werk van den prijswinnaar. Uit den aard der zaak moeten wij dit onderverdeelen in zijn wetenschappelijken en poëtischen arbeid. In het boek „Das Schrifttum der zur Zeit an der Universität Köln wirkenden Dozenten" (Im Auftrage von Rektor und Senat zusammengestellt von Hermann Corsten, Köln 1938) is op blz. 410 volgende wetenschappelijke bibliographie onder den naam van Ernst Bertram te vinden: 1907: Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik, Dortmund, 162 blz. (Schriften der Literarhist. Gesellschaft Bonn. 3); 1919: Georg Christoph Lichtenberg. Adalbert Stifter. Bonn, 72 blz.; 1922 Rheingenius und Génie du Rhin. Bonn, 115 blz.; 1925: Heinrich Kleist, Bonn, 32 blz.; 1927: Beethovens Bild, Köln, 15 blz. (Kölner Universitätsreden 17); 1929: Nietzsche, Versuch einer Mythologie, Berlin, 400 blz., 7e herziene, verbeterde en vermeerderde oplaag (Fransche vertaling 1932 Parijs), 1e druk 1918, 368 blz.; 1932: Goethe, Gesang und Gesetz, Köln, 32 blz. (Kölner Universitätsreden. 29); 1934: Deutsche Gestalten, Leipzig (Insel-Verlag, 281 blz., 2e oplaag 1935, 326 blz. met de redevoeringen over Johann Sebastian Bach, blz. 9—42, Klopstock, blz. 43—54, Goethe, Gesang und Gesetz, blz. 55—80, Goethes Geheimnislehre, blz. 81—112, Goethe, Sinnliche Überlieferung, blz. 113—122, Schiller, blz. 123—167, Norden und deutsche Romantik, blz. 168—191, Beethoven, blz. 192—207, Heinrich von Kleist,

blz. 208—238, Adalbert Stifter, Wesen und Welt, blz. 239—267, Adalbert Stifter als Dichter der Frühe, blz. 268—290, Möglichkeiten deutscher Klassik (Rede zu Georges letztem Geburtstag, Juli 1933), blz. 291—324). Hier heeft Bertram als man der wetenschap en dichtkunst een reeks van Duitsche menschen opgeroepen om de eeuwige krachten van den Duitschen geest, welke zich in hen als voorbeeld geopenbaard hebben, onder ons levend te houden.

Het poëtisch werk van Bertram is als volgt samengesteld: 1913: Gedichte (2de vermeerderde druk, Leipzig 1920; 105 blz.); 1920: Strassburg. Ein Kreis (gedichten); 1922: Der Rhein, Ein Gedenkbuch, 3e vermeerderde druk, 1927, Leipzig, 174 blz.; 1925: Das Nornenbuch, Leipzig, 117 blz.; 1933: Wartburg. Spruchgedichte, Leipzig, 102 blz.; 1934: Griecheneiland; 1935: Michaelsberg (een proza-dichtwerk); 1938: Sprüche und Aphorismen, Arja; 1939: „Hrabanus" aus der Michaelsberger Handschrift. Een bloemlezing uit zijn gedichten heeft Bertram onder den titel „Von deutschem Schicksal" samengesteld (Insel-Bücherei No. 430), eveneens in de Insel-Bücherei (No. 485) is verschenen „Von der Freiheit des Wortes" (1936), in Nederlandsche vertaling door Roel Houwink „Over de Vrijheid van het Woord" (binnenkort te verschijnen bij Uitgeverij De Schouw, Den Haag, 1943, met nawoord, 51 blz.).

Bertram is verder medewerker aan de „Mitteilungen der Literarischen Gesellschaft" van af Jaarg. 2, 1907 v.v. en de uitgever van „Friedrich Hölderlin, Gesammelte Briefe" (met een inleiding), Leipzig, 1935.

In verschillende tijdschriften zijn enkele korte literaire beschouwingen over het poëtische werk van Bertram verschenen, bijv. in „Neue Literatur", Augustus 1930, in De Weegschaal door Gustav Schönle (Dec. 1934, blz. 97—99), in „Zeitschrift für Deutschkunde", 1935, blz. 443—447, door Walther Linden; in „Zeitschrift für Deutsche Bildung", Oct. 1937; in „Dichtung und Volkstum" 39 (1938) 96—97, door Hermann Pongs. „Genius und Geist" (Deutsche Zeitung in den Niederlanden, No. 243, 1944, blz. 2), door Erich Borchers. (Bertram wordt niet vermeld in „H. Langenbucher, Volkhafte Dichtung der Zeit" 6. Auflage 1941, en ook niet in „Franz Lennartz, Die Dichter unserer Zeit", 3. Auflage 1938).

BERTRAM, VOLGELING VAN STEFAN GEORGE

Deze dichter en geleerde behoort tot de stillen in het Duitsche land, tot de bouwmeesters van schoonheid en wijsheid, welke niet aan den grooten weg timmeren. Het dichterlijk werk van Bertram heeft zijn wortels in den kring van jongere menschen met poëtischen scheppingsdrang, welke zich rondom Stefan George en zijn „Blätter für die Kunst" (verschenen van 1892—1919) hebben geschaard, aangetrokken door den ouderen dichter als leider. Bertram behoort met Max Kommerell, Ludwig Klages, Henry von Heyseler en anderen, om maar de meest bekenden te noemen, tot diegenen, welke zich eerst door middel van de geestelijk productieve wilskracht van een Stefan George van eigen wezensaard bewust zijn geworden en daardoor tot de gemeenschap van de „Blätter der Kunst" gekomen zijn. Door deze tafelronde rondom George is omtrent de eeuwwisseling inderdaad een „Geheimes Deutschland", een innerlijk rijk der Duitsche gedachte ontstaan. Ook voor Bertram beteekent het beleven van den dichter Stefan George een geschenk van het noodlot, omdat hij is getroffen door den levensstroom, welke uitgegaan is van de geestelijke macht, die de dichter van „Der Stern des Bundes" en „Das Neue Reich" over persoonlijkheden van zijn generatie en van de jongere generatie heeft doen uitstralen. Ook in het werk van Bertram heeft zich het devies verwezenlijkt: „In der Kunst glauben wir an eine glänzende Wiedergeburt", zooals door Stefan George op blz. 2 van het eerste deel van de „Blätter der Kunst" geschreven staat. Voor Bertram is, als leerling van Stefan George, het uitgangspunt van zijn dichterlijk denken de aanvaarding van de stelling, dat de invloeden van de antieke en christelijke kultuur, welke juist Rijn-afwaarts het eerst het Duitsche land zijn binnengedrongen en wel met de pretentie van een missie — welke hooge eisch vaak al te onverbiddelijk werd gesteld —, dat deze invloeden er zijn en hun uitwerking niet gemist hebben. Maar Bertram heeft deze stelling niet zonder meer aanvaard, hij weet dat niet uitsluitend deze antiek-christelijke invloeden het Duitsche wezen bepaald hebben, hij weet, dat de wortels der Duitsche beschavingsgeschiedenis in de noordelijke bakermat te zoeken zijn, en dat wij slechts in het nieuwe, uit het Noorden op ons gerichte licht, de kern van het Duitsche wezen kunnen begrijpen. Door deze zienswijze neemt Bertram in den kring rondom George een zeer bepaald eigen standpunt in, hij ziet in de Noordsche mythe naast het Zuiden den minstens gelijkwaardigen wortel van de Duitsche beschavingsgeschiedenis en kultuur.

Bij Bertram heeft zich Georgische dichtkunst geheel in het Noordsche gewaad gekleed, nadat ook reeds bij den leermeester Rome en de Renaissance geweken waren voor den Rijn en het groene land der eiken. Germaansche sprookjes-, mythe- en sage-motieven blinken uit de edele liederen en spreukdichten van onzen dichter als kleinoodiën uit vroeg-Germaansche koningsschatten in plaats van het antieke requisiet.

Het behoeft niet te verwonderen, dat Bertram als volgeling van Stefan George en als wijsgeer en literairhistoricus zich diepgaand en veelzijdig met de gedachtenwereld van Nietzsche heeft beziggehouden, gezien de eerbiedige belangstelling, welke Stefan George en zijn kring voor Nietzsche als den verkondiger van het apollinische vergoddelijkte lichaam en den „herrscherlichen" vorm koesterden.

BERTRAMS STANDPUNT TEGENOVER NIETZSCHE.

Overal in zijn boeken en redevoeringen ondervindt men den diepen invloed, welken de verheerlijker van den

„Übermensch" op Bertram heeft uitgeoefend; bij behandeling van elk literair en kultuurhistorisch onderwerp geeft onze dichter blijk van zijn omvattende kennis der gedachtenwereld van een Nietzsche. Bij alle bewondering voor Nietzsche weet Bertram zijn eigen kritisch standpunt te handhaven. Hoe diepgaand en herhaaldelijk heeft Bertram zijn Nietzsche-boek omgewerkt en aangevuld! In den spiegel van een gezonde kritiek weet Bertram de uitspraken van Nietzsche over Duitsche dichters, denkers en kunstenaars te beschouwen en op hun waarde voor de toekomst van het Duitsche geestesleven te schatten. Ofschoon hij in zijn Nietzsche-boek van 1918 dezen verkondiger van het ideaal van den „Übermensch" als mythe van het Duitsche volk heeft gewaardeerd, trekt Bertram toch overal daar een scherpe scheidingslijn tusschen Nietzsche en zich, waar hij zich van zijn tegenstelling tot den verkondiger van „het heroïsch-tragische pessimisme" bewust wordt. In zijn redevoering „Norden und deutsche Romantik" noemt Bertram Nietzsche het symbool van het Duitsche volk, dat altijd de invloeden van Zuid en Noord heeft ondergaan: „Nietzsche heeft zich gaarne erop beroemd, op het slagveld van Lützen geboren te zijn, waar de redder van het Noordsche protestantisme, de koning van Zweden, zegevierend is gevallen en waar ook de eerste zetten op het schaakbord in de vrijheidsoorlogen tegen Napoleon gedaan werden. Maar Nietzsche zelve is dit slagveld van Lützen geweest: hij was dit strijdtooneel tusschen Noord en Zuid, waarop de erfgenaam van Schopenhauer en Wagner, de erfgenaam van het dappere Germaansche pessimisme en van de Noordsche Siegfriedmuziek ten slotte ook geestelijk, al was het ook zegevierend, voor de overmacht en de verleiding van het Zuiden bezweek. En zooals in het heroïsche leven van Nietzsche ten slotte alles als het ware een gelijkenis is, zoo is hij zoodoende ook een gelijkenis voor zijn volk geweest, wiens geest altijd op het slagveld van Lützen geleefd heeft, tusschen twee legers, zooals het in het oude lied van Hildebrand luidt, tusschen de slagen in elken zin" (zie „Deutsche Gestalten", blz. 168 v.). Door een enkel adjektief of een korten bijzin weet Bertram terloops zijn kijk op Nietzsche te vertolken, wanneer hij van den Nietzsche spreekt, die met de „Meistersinger" dweept en van den Nietzsche, die „als ironische Antithese" tot Wagner de „mittelmeerische" muziek van een Bizet verheerlijkt (Deutsche Gestalten, blz. 170), of wanneer Bertram van Nietzsche spreekt als van „dezen onheilvollen geest, die als een donderwolk aan den hemel is verschenen, dezen geest, die onbewust reeds begon zich tot antichrist en tot meedoogenloozen vernieler van alle christelijke waarden te ontwikkelen . . . . . . (zie „Deutsche Gestalten", blz. 31), of wanneer Bertram spreekt over de „haast gruwelijke aanmatiging van den ouderen Nietzsche, welke zich zoo fataal juist tegen hem zou keeren en over het feit, dat deze vermetelheid zich er eens op beroemd heeft, dat de Duitsche geest nu niet meer in het Rijk, maar eerder in Sils Maria aan te treffen zou zijn" (Deutsche Gestalten, blz. 238).

DE MYTHE-GEDACHTE BIJ BERTRAM.

De dichter is ook door de rassenleer en rassenmystiek van een Gobineau en Chamberlain in dien zin beïnvloed, dat hij zich sterker dan iemand anders uit den kring rondom George aan het Noordsche ras verbonden voelt. In dezen samenhang begrijpen wij ook den invloed, welken Nietzsche op Bertram heeft uitgeoefend. Wij moeten hier een oogenblik stilstaan bij Bertrams plaats in het mythische geschiedenisverhaal, omdat hij zijn hoofdvertegenwoordiger is. Deze richting gelooft niet aan de vernieuwing van het „Einmalige", zij ontkent, dat het voor altijd voorbije verleden hersteld zou kunnen worden: maar hetgeen eens was, heeft volgens de opvatting van Bertram een mythischen zin gekregen, welke door iedere generatie, ja zelfs door ieder individu veroverd moet worden. Van dit standpunt uit heeft Bertram de mythe van een groot man, t.w. Nietzsche, en de mythe van een landschap, t.w. het Rijnlandschap, gevormd. In zijn spreuken, vooral in „Das Nornenbuch" en „Wartburg", heeft hij ook de mythe van de Noordsche kultuur van uit deze dichterlijke visie vertolkt. Hoe zou de mythe van het geheele Duitsche volk beter kunnen worden verheerlijkt!

Om dit met Bertrams eigen woorden te staven, laten wij (in vertaling) enkele plaatsen uit zijn werk „Friedrich Nietzsche, Versuch einer Mythologie" volgen en wel het stuk, dat begint met de woorden „Alles Gewesene ist nur ein Gleichnis" (7e druk, blz. 9 vv.): „Al het verledene is slechts een gelijkenis. Geen enkele geschiedkundige methode verschaft ons — zooals een goedgeloovig historiseerend realisme van de 19e eeuw zoo vaak schijnt te meenen — den aanblik van de lichamelijke werkelijkheid „zooals zij eigenlijk is geweest". Geschiedenis, ten slotte toch wetenschap en verkondiging der ziel, is nooit hetzelfde als herstel van het een of ander, dat geweest is, of hetzelfde als een zoo groot mogelijke benadering van een verleden werkelijkheid. Zij brengt juist de onwerkelijkheid van deze vroegere werkelijkheid, zij is haar overbrenging in een geheel ander soort van zijn. Zij is het bepalen van een waarde, niet het herstel van een werkelijkheid. . . . . Het bouwwerk, dat de geschiedschrijving opricht (of aan welks oprichting zij meewerkt: want al leidende wordt de geschiedschrijver zelfs nog in zijn meest nuchter overwogen inzichten geleid door iets, dat een bouwwerk wil worden), dit product is geheel en al een werkelijkheid van een nieuwe en om zoo te zeggen hoogere orde en als het ware een nieuwe vormgeving aan het ondoorzichtige gebeuren in meer kristallen stof en volgens meer doorzichtige wetten. Dit wordt duidelijk, vooral waar het om geschiedenis in den meest eigenlijken zin van het woord gaat, om geschiedenis van afzonderlijke zichtbaar gebleven of weer zichtbaar geworden menschen. Wij plaatsen een voorbij gegaan leven niet als werkelijkheid in het heden: door het historisch te beschouwen distancieeren wij ons ervan. Wij kunnen het niet voor onzen tijd behouden, wij maken het los van iederen tijd! Indien

wij het ons verduidelijken, duiden wij het reeds. Wat er van overblijft, — hoe wij ook trachten te verhelderen, te doorgronden, opnieuw te doorleven, — is nooit het leven zelf, maar altijd zijn „legende" . . . . Al hetgeen geschiedde, streeft ernaar tot beeld, al het levende tot legende, alle werkelijkheid tot mythe te worden. En aldus is alles een mythe, wat wij van menschen kunnen getuigen, wier nagedachtenis tot ons levenden is gekomen. Reeds elke overledene is een mythe — „alle afgestorvenen worden goden", zoo komt dit in de Japansche gedachte kultisch tot uitdrukking, waardoor de antieke heroëngedachte op eigenaardige manier op hooger plan gebracht en tegelijkertijd opgeheven wordt — en de kracht, die deze mythe uitstraalt, de omlooptijd, het vermogen andere gestalten aan te nemen, dat hem eigen is, wordt volgens onwrikbare wetten gevormd door de krachten, welke het wezen van den levende bijeengebracht heeft. De korte baan der naamloozen dooft uit met het herinneringsvermogen van den laatsten nakomeling. Sokrates en Christus, Homerus en Shakespeare, Caesar en Napoleon hebben omlooptijden van hun gesternte, waarvan de lengte den levensduur van het menschelijk geslacht schijnt te evenaren. Hun mythe — en dit is de dwingende eisch tot ons gericht, om hun beeld altijd opnieuw te voltooien — gaat niet ten onder. Geen enkeling kan en zal ooit hun legende, de volmaakte mythe van hun wezen, ten einde dichten. Fragmenten als bijdragen tot hun groote tijdlooze mythologie te geven, dat is alles, wat den enkeling of een enkele reeks van generaties vergund is."

Terloops zullen wij ook de vraag naar den prozastijl van Bertram, die zich hier opdringt, beantwoorden: Het is moeilijk de taal van dezen geleerde en dichter, welke vol is van woordspelingen en overdrachtelijk gebruikte uitdrukkingen, te vertalen. Ook hier geldt het woord van Weinheber: „Ein Rest bleibt ungesagt". Hoe zou men even scherp en volledig de twee tegenbegrippen in het Nederlandsch met overeenkomstige etyma weergeven, welke Bertram gevormd heeft in den zin: „Wir vergegenwärtigen uns ein vergangenes Leben nicht, wir entgegenwärtigen es, indem wir es geschichtlich betrachten"?

Deze mythe-gedachte heeft Bertram ook op de beteekenis van Johann Sebastian Bach toegepast. Van zijn kunst zegt hij, dat zij voor den Duitschen mensch vroeger of later de belichaming van de hoogste idealen der kunst überhaupt zou zijn: „Bach innerhalb seiner Musik, ist die Welt, wie unter Dichtern kaum Shakespeare" (Deutsche Gestalten, blz. 13).

Deze mythe heeft Bertram verder ook uit het landschap rondom den Rijn onthuld. De dichter heeft ons met den ernst van een hoogepriester der kunst en met de kracht van den geest, welke de kultuur van zijn geboortestreek begrijpt, het onschatbare erfdeel uit geschiedenis en landschap in grootschheid en tragiek bewust gemaakt. *(Slot volgt.)*



J. GIESSEN BOSCHJE IN DE SNEEUW

JOH. TH. WILLEMS

Frankische Werkgemeenschap De Spade

De bezinning en heroriëntatie, opgeroepen door een verregaande individualisatie, gingen misschien meer van het hart dan van den geest uit en teekenden zich bijgevolg op geestelijk en stoffelijk gebied af in vormen, die men, ongeacht de fouten van hun jeugd, gebondenheid en levenswarmte niet kan ontzeggen. Deze vormen hebben hun ontstaan niet alleen aan acute verschuivingen te danken; wezenlijk is de verandering van doel en bijgevolg van oorsprong. Het leven in al zijn verschijningsvormen vertoont de neiging om de rationeele sfeer te verlaten en het licht van zijn innerlijkheid op de levende en diepwortelende persoonlijkheid van enkeling en gemeenschap te werpen. Een verandering evolutie of revolutie zoo men wil, in organischen en synthetischen zin is begonnen en heeft niet alleen binnen de perken van de z.g. Nieuwe Orde-kringen, maar ook ver daarbuiten het leven en zijn vormen innig beroerd. Zoo gaf een der groote Nederlandsche schilders, die in dezen tijd afgekapseld en teruggetrokken leeft, in de woorden: „Ik heb de aarde teruggevonden" de veranderingen weer, die zich in ziel en werk voltrokken. Onafhankelijk van elk frontverloop, betrekken de nieuwe, in den schoot der volkeren geboren impulsen de uitingen en organisaties van het gemeenschapsleven, in hun krachtveld.

De kunst, als edelste verdichting van het volksleven, weerspiegelde het eerst de verschuiving van het innerlijk krachtveld.

De wetenschappen ontwaakten uit hun specialismen en volgden aarzelend. Het pleit niet voor de heem- en volkskundige organisaties, noch voor de wetenschap die zij schraagden, dat zij, zoo dicht bij de levende Quikborn, alles registreerden, behalve de teekenen, die uitgingen van de organische structuur van het volk en wezen op de natuurnoodzakelijke hergroepeering rond het warmkloppende hart van dit volk zelf. De kanalen, waarmee de heemkundigen met het volk verbonden waren, vertoonden alle verschijnselen van een ernstige verkalking. Op zichzelf genomen, werd er aardig werk verricht, het noodzakelijke verband was echter veelal zoek.

De uitingen van volk en enkeling bezitten persoonlijkheidswaarden, die om haar diepe worteling en hun plaats vlak bij de kernen van het leven een algemeene geldigheid bezitten, bijgevolg elk aanspreken, dat verwant is met hun geestelijke en biologische structuur. Verwantschap naar den bloede, zoo gaarne erkend in familieverband; bodemverbondenheid, zoo willig aanvaard als criterium bij de beoordeeling van 'dorpsvraagstukken vormden twee factoren, die in ruimer verband voor velen een zinloos begrip vormden. Eerst sinds den laatsten tijd maken het sectarische, het scheidende, plaats voor het verbindende, het kernige en het eigene.

De vroegere heemkunde kende het woord van Goethe wel: „Alles Lebendige ist ein Vieles", maar niemand dacht er aan het detail, het vele weer tot het levende, tot een totaliteits- of kathalon-principe terug te brengen. Het beeld, dat de periodieken in „Het Zuiden", die dit gebied behandelden, dan ook vastlegden, was er een, dat slechts an-organische trekken en stofophooping kende. Gebrek aan organisch en geleed inzicht leidde tot een ontstellenden detailarbeid, waaraan nuttig effect ontzegd bleef, omdat deze heemkunde behalve economische, geschiedkundige en étatistische bindingen, geen andere erkende. Uiterlijkheden hielden den blik gevangen. De bron van zeden en gebruiken werd in de middeleeuwen gezocht, alsof achter deze barrière het volk, waarvan de huidige Nederlanders de verre nazaten zijn, niet in zuiver stamverband leefde en drager was van hooge waarden.

Het dialect-onderzoek werd egocentrisch gevoerd, niet om wille van volk en wezenlijk kultuurbelang. Urnen, Frankisch en prae-historisch aardewerk werden verzameld om de stof zelf, in het goede geval om de aesthetische of historische waarde, nooit echter om den mensch zelf, die er achter stond, om den onbekenden schepper van deze volkskunst nader te komen. Het verleden bleef steriel; dat in het heden al wat was voortleefde, zij 't dan in verouderden en meestal door de wijzigingen op religieus, sociaal en kultureel gebied zinloos geworden vorm, scheen onbekend. Leering of zelfs consequenties voor den tegenwoordigen tijd putte men niet uit het ervarene of geleerde. Het bleef dood. De materieele, biologische of psychische kennis van b.v. dorp en dorpsgemeenschap vond nooit een dieperen zin in het verband van stam, volk en ras.

Was de toestand zoo in geheel Nederland, de periphere Limburgsche streken kenden deze intellectualistische heemkunde in nog ergere mate. Teneinde de Limburgsche problemen tot den bodem te kunnen peilen, is een heem- en volkskundige schets van deze streek noodzakelijk.

Wanneer de Franschen in 1795 voor de tweede maal Limburg binnendringen, loopen zij daarmee definitief de grenzen der graafschappen, heerlijkheden, vorsten- en hertogdommen omver en vestigen er een betrekkelijke eenheid. Het centraal comité, dat zich te Aken vestigt, beheert de gebieden tusschen Maas en Rijn, die in volkskundigen zin een Middel-Frankische eenheid vormen

De voormalige generaliteitslanden, bestaande uit het staatsche Overkwartier van Gelre, Valkenburg en de staatsche deelen van Herzogenrath en Daelhem, smolten samen met de gebieden van Gulik, Cleve en Luik. Eerst later in de geschiedenis, als Limburg in 1867 uit den Duitschen Bond treedt, ontstaat, afgescheiden van de Rijnprovincie en van het Luiksche gebied, de tegenwoordige provincie Limburg in bestendigen vorm.



Hier woont dan een volkstype, dat naar aard en afkomst Frankisch is.

De Frankische storm drong in Zuid-Westelijke richting ons land binnen en bereikte omstreeks het jaar 400 de lijn Keulen—Boulogne.

Hier hielden de Romeinen hen met kracht van wapenen tegen.

Op de lijn Keulen—Boulogne ligt ook heden nog de scheiding tusschen Romanen en Germanen in biologisch en geestelijk opzicht. Vanzelfsprekend stonden dus de Franken, meer dan Friezen of Saksen, aan vreemde invloeden bloot. In den loop der tijden is er een breede mengzône ontstaan en zoo valt dan ook in Limburg zelfs een Gallische invloed waar te nemen. Een invloed, die minder in de letterkunde, in meerdere mate in de schilderkunst en burgerlijke samenleving aan te wijzen valt. Het dialect heeft in zijn Middel-Frankische hoedanigheid menig Fransch woord opgenomen.

Limburg vormt echter slechts een klein deel van Frankenland. Naar het Oosten strekt zich een Middel-Frankisch gebied uit, dat tot over de Rijngrens reikt. Een groot deel van Gelderland de Hollanden, Brabant, Zeeland, Vlaanderen, enz. behooren tot het Neder-Frankische gebied.

Op grond van deze stamindeeling is door Prof. Dr Kapteyn een tri-partitie ontworpen, die als Frankische gebieden in hoofdzaak Limburg en Brabant aangeeft. Geschiedenis, menging en kultuur verleenden de Hollanden en in mindere mate Zeeland een eigen aanzien, verschillend van het oorspronkelijke, maar waarin de Frankische wezenstrekken in sommige opzichten nog teruggevonden kunnen worden. Friesche en Saksische invloeden spelen echter een groote rol. De Saksische invloed uit het Noord-Oosten, het derde, in 't Noorden overwegend Friesche deel, strekt zich tot aan Limburgs wespentaille uit en breidt zich naar het Westen over Brabant uit. Bij deze nakomelingen van de Saksische Franken bleef het algemeen Frankisch, dat zoo'n aanzienlijk deel tot de vorming van de Nederlandsche kultuurtaal heeft bijgedragen, het zuiverst bewaard. Breed golft dit dialect uit in de aangrenzende provincies.

Van karakter zijn de Brabanders, al missen zij de beweeglijkheid, die hun Limburgsche broeders kenmerkt, vroolijker en minder stroef dan de Noorderlingen. Men is in Noord-Brabant spoedig thuis, spoedig bevriend, maar wordt er ook spoedig vergeten, zegt Blink. In tegenstelling met de bevolking van de kust, is de Brabantsche meer honkvast. Treffend is de groote gemeenschapszin. Geprojecteerd tegen den achtergrond der lage landen, vallen de verschillen tusschen Limburg en Brabant grootendeels weg. Het verschil in grond, natuur, hoevebouw, zeden, gebruiken, dialect en volksaard is zeer zeker aanwezig, maar vormt geen wezenlijk beletsel voor een toenadering. Integendeel, de afstamming van twee, in de diepte samenhangende Frankentakken, schiep een basis, die alle voorwaarden voor een samenwerking in zich besluit. Daarbij komt nog, dat de innerlijke en uiterlijke gelijkheid van de omstandigheden, waarin zij verkeeren, de redenen tot samengaan versterken. Een weergave van het Limburgsch karakter stelt overeenkomst in differentie tusschen beide loten van denzelfden stam en het goede licht.

De invloeden van den zandgrond, van het Brabantsch dialect loopen parallel met de verspreiding van het langgevel-type. Eerst in Zuid-Limburg gaat dit type van den lichten zandgrond over in de gesloten hoeve. Deze bouworde is niet alleen tot de Limburgsche Maaslanden beperkt, zij strekt zich over Belgisch Limburg, Rijnland, Midden- en Zuid-Duitschland tot Silezië uit.

Merkwaardig is b.v., dat de Middel-Frankische hoeve van den blijhartigen Limburger streng en gesloten van uiterlijk is, terwijl de boerderij in het stugge Noorden met haar vroolijke rood-en-witte blinden in vertrouwd groene omlijsting, blijmoedig aandoet. De meer gesloten Noord-Nederlanders uiten in hun bouwtrant de vertrouwde en blijde trekken van hun wezen, terwijl de Zuid-Limburgsche hoeve een teeken is van den ernst, die onder de uiterlijke losheid van woord en gebaar schuilt.



Tot 1914 leefde Limburg in de Middeleeuwen. De grootheid en macht, die de landen tusschen Rijn en Maas vóór en na het bewind van den Frankenkoning Karel tot het hart van Europa maakten, verdwenen; het land sluimerde in; geteisterd en geplunderd door vreemde legerscharen, wist het nooit meer de kracht tot grootere ontplooiing te vergaren.

Tot 1914 had Noord-Nederland slechts commiezen, gendarmen en bestuurders naar het voormalige generaliteitsland gestuurd. De wereldoorlog dwong tot een economische heroriëntatie; in 1914 kreeg Limburg een directe spoorwegverbinding met het Noorden en het winnen van de zwarte delfstof kon op groote schaal beginnen. Kleine dorpjes zagen hun inwonertal in tijd van enkele jaren met een veelvoud toenemen. Zoo steeg het aantal zielen in Heerlen in korten tijd van 5000 op 25000! Had Limburg zich in de historie al te vaak moeten weren tegen vreemde invloeden, nu zag het zich voor de krachtproef gesteld, die over het voortbestaan naar eigen aard en zede zou beslissen. Bückert legde de karaktertrekken van den Limburger, zooals deze naar buiten schijnen, vast in de strophe

> „Ein denkendes Gefühl, ein innerlicher Sang,
> ist alles was ich bin, was mir zu sein gelang."



PROF. H. J. WOLTER

SPAANSCHE JONGEN (FOTO A. BIJL)



PIET VAN WIJNGAERDT: BLOEIENDE PERENTAK
(FOTO A. BIJL)



HARRY KUYTEN DE PORTE ST DENIS (FOTO A. BIJL)

Zou Limburg alleen maar over een zorgeloos oppervlak beschikt hebben, waaronder geen ernstige krachten leefden, het zou onder den last der wezensvreemde invloeden, die minder van biologischen dan van geestelijken aard waren, zijn eigenheid hebben verloren.

Dat dit niet gebeurde is te danken aan de bodemverbondenheid, aan de bloeds- en traditioneele bindingen, die ontoegankelijk bleken voor oplossende en nivelleerende impulsen. Vóór 1914 waren geen heemkundige vereenigingen van noode. Na den eersten wereldoorlog was de situatie geheel veranderd.

Gevaren bedreigden de volksstructuur, zedelijk en lichamelijk. Heemkundige kringen vormden zich als tegenweer bedoeld. Zij stelden zich ten doel, geschiedenis, praehistorie, gedachten en gebruiksgoed, kultuur en taal te bestudeeren. Onmiskenbaar deden zij goed werk. Daar inzicht en bereidheid dikwijls ontbraken om de verkregen resultaten in dienst te stellen van het volk zelf en zij de noodige machtsmiddelen misten, moesten zij falen.

Het specialistische en min of meer fossiele uitpluizen van details, de ophooping van de stof, leidden tot een studeerkamerarbeid, die het zoo noodzakelijke verband met het volk verloor. In 1940 werden in stad en land kleine kringen opgericht met het doel organische richtlijnen uit te werken, ten einde de integriteit van het volksleven te herstellen. Verscheidene groepen werden in de Limburgsche werkgemeenschap voor heem en kultuur „De Spade" gebundeld. Geographisch beperkt tot Limburg, al speelden de vriendschappelijke gevoelens voor het gelijkgeaarde Rijnland en het Belgische Limburg een rol, heemkundig in den zin, die bepaald werd door het ontbreken van een breederen, meer omvattenden rassenkundigen inslag, volksch en organisch van kwaliteit werd met beperkte middelen het wekken van den ouden geest in alle uitingen van het volksleven nagestreefd. Geleidelijk brak het inzicht in verstrekkender en dieper grijpende wezenlijkheden van heem- en volkskunde door. De Limburgsche heemkunde leidde tot Frankenkunde en deze onderstreepte de verbondenheid met het binnen de staatsgrenzen liggende Brabantsche land.



De psychische en physieke kennis van de streekstructuur plaatste de relaties met het grensland van de Maasgouwe op een innigen en hechten grondslag. En toen, nu twee jaren geleden, te Maastricht de Limburgsche werd omgedoopt in een Frankische Werkgemeenschap „De Spade", vond de nieuwe ideeënwereld een passende gestalte en sterke uitdrukkingsmogelijkheid. Onder leiding van den Limburger Bindels werd een krachtige activiteit ontwikkeld. Regelmatig werden in de groepen lezingen gehouden over heem- en volkskundige onderwerpen. De Spade-leden verzamelden materiaal. De leiding schiftte, bundelde en stelde aan de hand van resultaten en ervaringen richtlijnen voor het Frankische leven op. De onmiddellijke verbinding met het volk was weer hersteld. In verscheidene gevallen bleek de band tusschen heem- en volkskunde met de organen van opvoeding en staatsbestuur zeer nauw te zijn en de door samenwerking in den vorm van maatregelen en normen verkregen resultaten zeer nuttig.

Tegelijkertijd werd de band met Brabant enger aangehaald.

Ook hier ontstonden groepen en het bleek, dat de arbeid in levenden eigenheemschen zin warm werd begroet.

Niet alleen de eenheid van ras en stam, maar ook de tot nu toe, helaas, geen vrucht voortbrengende en verstarde afweerhouding van het Zuiden tegen het „Boven-Moederdijksche" droegen er toe bij de voorwaarden voor een intensieve samenwerking te vormen.



De verhouding van het Zuiden tot wat men eenzijdig noemt „het Noorden" is een teer punt.

Tijdens den eersten wereldoorlog werden de zuidelijke gewesten ruw wakker geschud door de Hollanders en in economisch opzicht ontgonnen. Met de machtige industrieën, die er verrezen, bewees men de landen ten Zuiden van de groote rivieren een wezenlijken dienst. De mercantiele instelling van de ondernemers en bankiers bracht echter met zich mede, dat weinig gewicht werd toegekend aan streekbelangen en eigenheemschen aard. Zeer groote schade werd het volkseigene toegebracht. Al mag aan de stoffelijke schade dan eenig gewicht toegekend worden, de geestelijke en vooral zedelijke nadeelen waren onmetelijk Dit riep een negatieven afweer op. De Frankische Werkgemeenschap is er zich van bewust, dat alleen in het bevorderen van de positieve eigenschappen van Limburger en Brabander de mogelijkheid schuilt een reëel tegenwicht te scheppen en kan — mits haar streven overal begrip ontmoet — het hare doen om de banden met het centrum van het land hechter te maken dan zij in feite waren.

De betrekkingen, die „De Spade" dan ook onderhoudt met Saxo-Frisia in het Noord-Oosten en „De Lage Landen" in het Westen, zijn uit een innerlijken samenhang geboren. De onderscheiden voorzitters, de heeren Bindels, prof. Kapteyn en Van Schaick zijn de garanten voor een innige en vruchtbare samenwerking.

Toen de Spade-arbeid steeds verder en dieper greep, bleek de behoefte aan een bundelend en richtend volkskundig orgaan te bestaan. Wijnmaand 1943 kwam het eerste nummer van „Frankenland", onder redactie van Jacq. Delsing, uit. De bijna ontstellende toevloed van lezers bewees de belangstelling, die er in Brabant en Limburg voor het Spade-streven bestond. En toen op 15 Januari jl. te Sittard met een magistrale rede van Prof. J. W. Kapteyn een Spade-huis, als volkskundig en kultureel centrum, geopend werd, mochten de Limburgsche voorzitter H. H. Bindels en de Brabantsche secretaris L. H. Verschure dit feit te recht als de kroon op den 3-jarigen arbeid beschouwen.

TENTOONSTELLINGEN

Hollandsche Kunstenaarskring

Tentoonstelling in het Stedelijk Museum te Amsterdam

DOOR JAN D. VOSKUIL

Onder de werken, die de Hollandsche Kunstenaarskring in het Stedelijk Museum te Amsterdam tentoonstelt, bevinden zich inzendingen van eenige min of meer prominente figuren uit de hedendaagsche kunstwereld als prof. H. J. Wolter, A. Colnot, Kees Heynsius, Harry Kuyten, Piet van Wijngaerdt en Cor Reisma.

Prof. Wolter is door een uitgebreide collectie van ruim vijftig stuks vertegenwoordigd. Oude, nieuwe, bekende en onbekende schilderijen en teekeningen, waaruit des schilders veelzijdigheid blijkt, wisselen elkander af. In zijn landschappen en stadsgezichten toont hij zich in de eerste plaats een schilder van licht en atmosfeer. Men ziet dit zoowel aan het curieuze schilderij van „The Pool" met de lichtende golven in de goudbruine avondstemming, waarin de dobberende sleepbootjes, de zandbakken en kranen zijn opgenomen, als aan een zonnigen kijk in den vroegen morgen op den Amstel. Met welk een intensieve kracht hij het zonlicht kan schilderen, wordt men vooral gewaar in de havengezichten, die hij in Frankrijk en Italië geschilderd heeft.

Van 's kunstenaars bijzondere charme getuigen eveneens de portretten en figuren, zooals het gedistingeerde portret van het meisje in de roodbruine kimono, een gevoelige modelteekening, waarin de fraaie plastiek van den rug meesterlijk getroffen is, de levensgroote tintelende visie van de Creoolsche danseres, alsmede het uitnemende portret van den Spaanschen jongen (zie afb. blz. 159).

Ook uit de bekende serie teekeningen, die Wolter destijds in een confectie-atelier gemaakt heeft, zijn hier eenige exemplaren, die zich kenmerken door een levendig handschrift.

Onder de landschappen van A. Colnot zijn eenige pakkende sneeuwstukken. Aangrijpend is de visie van het dorp bij maneschijn met het poëtische, zilveren licht tegen het diepe nachtblauw en den transparanten toon van water en wolken. Colnot's diepe kleuren hebben vaak een dramatische kracht, zooals in het landschap te Rijp-Wetering met het fantastische licht tusschen de wolken en ver daaronder het verdroomde dorp.

Van de stillevens bezit het schilderij met de violen een diepen gloed en het doek met de maïskolven tegen den blank-grijzen achtergrond is een gedistingeerde combinatie.

De inzending van Cor Reisma, die uit een viertal stillevens en een paar figuren bestaat, heeft iets verrassends. Ze zijn alle op een flink formaat geschilderd en in de ruime eerezaal komen zij uitstekend tot hun recht. Welk een stevigen, breeden toets houdt deze schilder er op na en hoe sprekend is zijn kleur. Stillevens als het doek met het gevogelte, waarin de groene kop van den woerd een glanzenden noot schept, zijn met sterke, manlijke voordracht geschilderd. Het schilderij met het volle, rijpe rood van de geranium zal men evenmin vergeten als het stilleven met de appels, de druiven, een tinnen kan en een schaal. Het fleurige schilderij met het meisje op den divan, dat onlangs in „De Schouw" gereproduceerd is, behoort ongetwijfeld tot Reisma's successtukken. De leuke expressie van het kinderkopje en de mooie, vaak doorzichtige toetsen, zooals die van het divankleed en de frissche kleur van het japonnetje, geven dit schilderij een jeugdige frischheid. Bijzondere aandacht verdient het portret van 's kunstenaars echtgenoote in zwart satijnen kleedij, een weergave, die in haar statigen eenvoud van innerlijke noblesse getuigt.

Harry Kuyten heeft werken uit verscheidene perioden ingezonden (zie afb. blz. 160).

Meermalen schilderde hij het strand en de zee in hun typische warme zomersfeer, gestoffeerd door de bonte figuurtjes van baders en zwemmers. Een behoorlijk portret maakte hij van een bruingestoofde badnimf in een pittig geel zomertoilet. Het zelfportret met de pijp heeft iets vertrouwelijks. Het geheel, dat door zijn harmonische, zachte kleuren een goeden indruk maakt, geeft den beschouwer een zekere gemoedsrust. Trouwens dit laatste ondervindt men eveneens aan de gemoedelijke stillevens, zooals het doek met den aarden pot en de soepterrine op de keukentafel en het strandstuk met de schelpen, de mand en de kurken.

Met een geestige en vlotte hand schilderde hij in de Budapester kroegen bewegelijke impressies van de musiceerende violisten.

Ook leert men Kuyten op deze expositie kennen als een bekwaam schilder van bloemen en naaktfiguren.

De landschappen van Kees Heynsius zijn in een stemmige, vaak fluweelen toon geschilderd. Men verdiept zich gaarne in zijn visies van oude, vergeten provinciestadjes als Zalt-Bommel, Enkhuizen en Heusden. Aantrekkelijk is ook een doorkijk op een berglandschap in Frankrijk.

Ruim vijftig werken van Piet van Wijngaerdt geven een overzicht van 's kunstenaars arbeid. Dit overzicht vangt aan met een fijn impressionistisch doekje uit 1901 van een schuitje, dat aan den groenen oever gemeerd ligt. De verzameling bestaat uit landschappen, figuren en bloemstukken. Speciale belangstelling verdienen de spontaan geschilderde bouquetten gele en rose rozen, chrysanthen, dahlia's, papavers en een bloeiende perentak (zie afb. blz. 160). In 't bijzonder wordt ook de aandacht gevestigd op de forsch geschilderde weergave van een jager op een sneeuwdag met een haas over den schouder en een tweeloop onder den arm. Een zelfportret van recenten datum treft door de gelijkenis en de stevige schildering.

P. D. Rezelman is goed op dreef geweest in een liggend naaktfiguur, dat stemmig van toon gehouden is, alsmede in het sierlijke vrouweportretje en den geestig geschilderden kop van een typischen, ouden dorpskoetsier met een rustieken hoogen hoed.

Bij Camperduin schilderde hij een bescheiden en bekoorlijk vergezicht.

Het werk van D. W. Bekking, waar onder een vrouwenportret en enkele landschappen, heeft qualiteiten, zooals men ziet aan de gelaatsexpressie en de zorgvuldige behandeling van sommige détails.

Hiermede zijn enkele grepen gedaan uit de meer dan tweehonderd werkstukken, die in het museum zijn tentoongesteld.

TOONEELBESPREKING

LIEFDE-VARIATIES IN AMSTERDAM

DOOR WOUTER WEERSMA

Het tooneel te Amsterdam bracht in de maand Februari drie premières, die evenzoovele variaties op het aloude thema der liefde bleken te zijn. Daar was in de eerste plaats „Colinette" door het Centraal Tooneel. Dit nieuwste stuk van Achard, in een uitstekende vertaling van Joan Remmelts, wil misschien een pleidooi zijn voor de liefde op het eerste gezicht of liever, een vermaning aan den mensch, speciaal den echtgenoot, om niet al te zelfverzekerd te zijn. Men weet bij Achard eigenlijk nooit goed waar men aan toe is. Hij is een geest vol speelsche fantasie, hij is een dichter en een caricaturist. Men kan hem niet „au serieux" nemen en toch ligt er in zijn flitsende dialoog een goede dosis levenswijsheid verscholen. Het eene moment treft hij fijne blijspelaccenten en 't andere moment raakt hij in de klucht verzeild. Hij laat zich rustig voortkabbelen op zij-stroompjes, die met de eigenlijke handeling weinig of niets te maken hebben, maar als de verveling dreigt en de spanning op het punt staat verloren te gaan, gooit hij het roer met een ruk om en ineens stuurt hij weer recht op het doel af. Een stuk als „Colinette" is tenslotte een wonderlijk mengelmoes, het is onbegrijpbaar, ondefinieerbaar, men heeft steeds het gevoel bedot te worden,

maar toch boeit het en niemand verlaat onbevredigd de schouwburg. Alleen een Franschman kan zooiets onwezenlijks schrijven zonder zich te verliezen in onbegrepen diepten. Het is een geschiedenis, die niet gemakkelijk is na te vertellen, eigenlijk zoo banaal en onmogelijk, dat een nuchtere ontleding op nonsens moet lijken. En het is geen geringe verdienste van een tooneelschrijver desondanks de aandacht een heelen avond door vast te houden en zijn publiek te amuseeren.

Het Centraal Tooneel speelt het stuk volkomen in stijl, licht en luchtig, met een élan waar de vonken afspringen. Laseur heeft zich weer eens van zijn beste zijde laten kennen als een knap regisseur en ook zijn spel in de rol van Passerose was van een doorleefdheid, die deugd deed. Joan Remmelts was subliem, met tal van die kleine en levensechte trekjes, die de fundamenten vormen voor het opbouwen van een rol. Wanneer er de een of andere prijs zou bestaan voor de best gespeelde rol in een seizoen, dan zou hij met deze uitbeelding van Rivière een groote kans maken op de bekroning.

Gijsbert Tersteeg was in het 1ste bedrijf minder goed op dreef, de rol is daar trouwens wel iet of wat schuld aan. En Ko van Dijk leek ook niet de aangewezen vertolker voor de figuur van den hoedenontwerper, ofschoon hij er zich toch goed doorsloeg in deze niet gemakkelijke rol. Jammer, dat hij in zijn hallucinaties zich tot chargeering liet verleiden. Mary Dresselhuys speelde in de titelrol het van haar bekende charmante jonge vrouwtje. Ik heb mij afgevraagd, waarom de rol van Amande niet gespeeld werd door Rie Gilhuys, dat zou de voorstelling zeker nog ten goede zijn gekomen want Lies de Wind bleef wat vlak. En tenslotte speelde John Soer voor den masseur, dien hij een exotisch tintje gaf, waardoor hij deed denken aan een vorige rol van hem, n.l. de mestiez in „Mademoiselle Panama". De fraaie decors waren van Bob Verstraete.

Een andere variatie op het liefde-thema was „de Mirakelridder", door het Gemeentelijk Theaterbedrijf te Amsterdam ten tooneele gebracht. Deze klucht van den Spaanschen veelschrijver Lope de Vega is een handig in elkaar gezet spel, dat ook in onze dagen het publiek nog gezellig kan bezighouden. De avonturier Luzman verovert als een echte Don Juan — een waardige concurrent van Casanova — in minder dan geen tijd een drietal vrouwenharten. Zijn liefde is echter maar schijn, het is hem meer om andere buit begonnen. En als hij zich door tal van verwikkelingen tenslotte zoo vast heeft gewerkt, dat geen mirakel hem meer helpen kan, dan blijken ook de drie vrouwen hun liefde te verloochenen.

Als „proefstuk" van Ben Rooyaards, die hiermede als regisseur in Amsterdam debuteerde, was deze voorstelling van belang. En als zoodanig mag zij ook geslaagd heeten. Want al waren er nog vlekjes genoeg — het bekende „toontje" heeft ook hij nog niet kunnen voorkomen — over het geheel genomen voldeed de voorstelling zeer wel. Er was althans stijl-begrip en eenheid in deze opvoering. Het grootste deel van het succes was te danken aan het waarlijk in grooten kluchtstijl gegeven spel van Guus Hermus. Van de anderen noem ik nog Elsensohn, Gobau en Louis de Bree, terwijl Joop Doderer in een bij-rolletje opviel door een aardige typeering. Van de vrouwen was Jenny van Maerlant zeker de beste. Bij de overige mannelijke rollen waren de meesten ook thans nog niet boven een dilettantisch peil uitgekomen. Deze voorstelling was nog niet een ommekeer in het repertoire van het G. T. A. We wachten nog steeds op grootere dingen.

„De Kringloop der Kleinmoedigheid" is de geschiedenis van een schipbreuk der liefde. Dit nieuwe stuk van Dick Ouwendijk is geen vooruitgang op zijn vroegere „de Weg is beter dan de Herberg", dat indertijd eveneens bij het G. T. A. ten doop werd gehouden. Het is in zekeren zin natuurlijk de tragiek van een kringloop, dat er herhalingen plaats vinden, die in een tooneelstuk nu eenmaal vervelend zijn. Maar dit is toch niet mijn hoofdbezwaar. Voornamelijk heeft de schrijver met dit stuk gefaald, omdat het slechts exposée is. Alles wat er in dit stuk verteld wordt, moet „verbeeld" worden, wil het werkelijk en waarachtig tooneel zijn. De schrijver heeft deze fout blijkbaar zelf gevoeld, want hij heeft aan zijn oorspronkelijke drie-acter nog een bedrijf vooraf laten gaan. In dit eerste bedrijf wordt ons dan het conflict geteekend tusschen een dokter en zijn vrouw, een conflict tusschen liefde en eerzucht. Maar deze opzet is te schetsmatig gebleven, zij overtuigt niet, er is geen sprake van noodlot, van onafwendbaarheid, van tragiek dus. En aan karakterteekening komt de schrijver niet toe. Het tweede bedrijf is zeker ontroerend, als de oude dokter daar zijn kinderen een posthuum geschenk van zijn overleden echtgenoote overhandigt, maar dan moet er ook iets gaan gebeuren. Dat „iets" nu blijft uit. De dokter en zijn kinderen praten maar over wat er zooveel jaren geleden gebeurd is. Af en toe wekt het stuk reminiscensies aan "Spoken" van Ibsen, maar daar speelt het verleden in het heden een voorname rol, althans er was een sterk verband; daar is het verleden achtergrond voor wat zich in het heden afspeelt. „Spoken" is tooneel, drama dus; „de Kringloop" is een novelle, een episch verhaal. Wel is er nog op het laatst de botsing tusschen den vader en de kinderen, maar het stuk gaat als een nachtkaars uit. Dick Ouwendijk heeft, zooals zoovele Nederlandsche tooneelschrijvers, weer eens bewezen, dat hij niet „in tooneel" denkt; hij realiseert zich niet wat tooneel eigenlijk is. En hij mag dan ook Cor van der Lugt Melsert dankbaar zijn, dat deze hem wederom in de gelegenheid heeft gesteld uit deze voorstelling te leeren, welke zwakke plekken er in zijn werk schuilen.

De spelers, van wie ik vooral Vera Bondam en Louis van Gasteren noem, hebben hun best gedaan het stuk en de figuren tot leven te brengen. Dat zij daarin niet konden slagen, was hun schuld niet. Cor van der Lugt Melsert heeft er al zijn zorg aan besteed, maar hij kon toch ook niet voorkomen, dat de eenige actie bestond uit een enkele maal van een stoel opstaan en uit het binnenkomen van den huisknecht om de gorduinen dicht te doen, of om te vertellen, dat het eten op tafel stond of voor de mededeeling dat hij uitging, waarmee dan tevens de bedrijven werden afgesloten.

FILMBESPREKING

DE HISTORISCHE FILM

als modern propagandamiddel

DOOR G. H. SNITGER

Tegen het einde van het jaar 1943 werd er een begin gemaakt met den draaiarbeid voor de nieuwe historische kleurenfilm van de Ufa „Kolberg", een film die door Prof. Veit Harlan geënsceneerd wordt en waarin het heldendom van de burgers eener belegerde stad als dramatisch leidmotief dient.

Ten einde het doel van dezen filmarbeid te verklaren en te verduidelijken, spraken de productiechef van de Ufa, Prof. Wolfgang Liebeneiner en de regisseur dezer film, Prof. Veit Harlan, voor de vertegenwoordigers der Berlijnsche pers. Prof. Wolfgang Liebeneiner zeide ongeveer het volgende: „Het is de opgave van den filmschepper te toonen, dat niet de verhoudingen en omstandigheden of welke andere van buiten af komende krachten dan ook doorslaggevend waren, maar dat de menschen en de karakters de geschiedenis maakten. Ook de groote, leidende karakters werden echter tenslotte door iederen enkeling onder ons gedragen en daarom kan ook niemand zijn deel aan de geschiedenis van zich afschuiven. Iedereen is in zekeren zin voor het gebeuren van zijn tijd medeverantwoordelijk en moet dan ook zijn deel ervan dragen. Het zal steeds de hoogste opgave van de historische film zijn dit aan te toonen, zij dient de betrekkingen tusschen verleden en heden te herstellen en houdt daarom voor haar scheppers zéér groote verplichtingen in."

Na Prof. Wolfgang Liebeneiner nam Prof. Veit Harlan het woord, uit wiens rede wij het volgende citeeren: „In het jaar 1807 werd de stad Kolberg door de Napoleontische troepen zes maanden lang belegerd en beschoten. Onder leiding van Gneisenau en Nettelbeck hield de vesting tegen een veelvoudige overmacht stand. De huizen der burgers werden verwoest, maar de stad bleef behouden en de burgers van Kolberg werden na den vrede van Tilsit voor hun dappere houding beloond, doordat zij volledig van oorlogsbelasting werden vrijgesteld. Kolberg, dat met zijn burgergarde tegen den overmachtigen vijand stand hield, blijft een symbool voor het heldendom van den Duitschen mensch. Ook wij leven heden in een tijd, waarbij het voor een ieder van ons om dood en leven gaat. Ook de filmkunstenaar pleegt er dikwijls over na te denken, waarom hij heden eigenlijk bestaat en dan komt hij tot de volgende conclusie: wanneer ik heden een film maak, die zich met datgene bezighoudt wat het volk het naaste is, dan ben ik op den rechten weg. Wij verkeeren eigenlijk in eenzelfde situatie als de burgers van Kolberg in het jaar 1807 en daardoor krijgt deze historische film zonder twijfel een bijzondere actueele beteekenis. Ik wil het historische van die periode in mijn film natuurlijk in geen geval vervalschen, maar toch zal dat

historische geen hoofdrol vervullen. Veel meer moet het een film van het heden worden. Ik weet, er zullen vele sceptici zijn die alle mogelijke argumenten tegen een dergelijke film zullen aanvoeren, desondanks wil ik er mijn eer voor inzetten, dat ik met deze film datgene zal zeggen, wat heden iedere burger in een dergelijke situatie uitspreekt. Ik wil het publiek van heden het heldendom zijner voorvaderen voor oogen stellen, ik wil het zeggen: Uit deze kern zijn jullie geboren en met deze kracht, die jullie van je voorouders als erfgoed hebt ontvangen zullen jullie ook heden de overwinning behalen. Het volk moet de kracht vinden hetzelfde te doen als zijn voorvaderen. Zoo zal dan deze film weliswaar ook een gedenkteeken voor Gneisenau, Nettelbeck en de dappere burgers van Kolberg zijn, maar vóór alles moet zij worden een gedenksteen die ervan getuigt, *hoe de Duitschers heden* zijn!" — — —

Deze beide redevoeringen, uitgesproken door twee der meest prominente persoonlijkheden onder de Duitsche scheppende filmkunstenaars, leggen een wel buitengewoon sprekend getuigenis af van den vooruitstrevenden volkschen geest die hen bezielt en van het door een onverwoestbaar nationaal zelfbewustzijn gedragen kunstzinnig en volkspaedagogisch verantwoordelijkheidsgevoel, waardoor hun scheppingen als 't ware bepaald en gericht worden.

Men moet wel de grootste bewondering gevoelen voor een land, waar temidden van dezen aan geestelijke en zedelijke kracht zoo groote eischen stellenden oorlog, een zoo zuiver volksch gerichte filmkunst opgroeit en tot steeds grooteren bloei geraakt. In vergelijking met de „filmkunst" die in den wereldoorlog van 1914—1918 aan den strijdenden soldaat aan de fronten en den burger in het vaderland pleegde te worden voorgezet, waarbij de militaire spot-comedie's, de gooi- en smijtkluchten, de van sentimentaliteit druipende liefdeshistories en de misdadigersdrama's hoogtij vierden, steekt het moderne filmpropagandawerk van regiemeesters als Liebeneiner en Harlan wel buitengewoon gunstig af. Hier gaan onschatbare kunsttendenzen met onschatbare volksopvoedings en voorlichtingstendenzen hand in hand en wordt de film op even consequente als verantwoorde wijze tot veredeling, verheffing en sterking van den strijdgeest en overwinningswil van een volk ingezet. Hier wordt de moderne filmkunst, met haar geweldige dynamische mogelijkheden van beeld, geluid en kleur, volledig in dienst van den strijd om het recht van een volk gezet en worden ook de zoo intense psychologische beïnvloedingskrachten van dit allermodernste en meest werkzame propagandawapen in de practijk getoetst en uitgebuit.

Voor onze bewonderende oogen ontwikkelt zich hier een categorie van historische filmscheppingen, die haar kracht niet op de eerste plaats zoeken in groot vertoon van prachtige costuums, pompeuze décors, monumentale architectuur en gigantische massaregie, maar die de leidende figuren der historie met hun karakters en hun heldhaftige zielskracht in het middelpunt der handeling brengen. Geen historische film die uitgaat van louter uiterlijkheden dus, maar die boort in de véel dieper liggende innerlijke krachten, waardoor feitelijk de wereldgeschiedenis werd en wordt gemaakt. Op een wijze, die bijzonder duidelijk tot de geheele wereld spreekt, wordt de filmkunst hiermede tot de vervulling van haar oorspronkelijke en tegelijk uiteindelijke sociale missie gebracht, namelijk tot opwekking en samenbundeling van alle krachten in dienst van het volk.

De filmkunst heeft immers zonder twijfel een veel utgebreideri werkingssfeer dan de oudere kunsten, het is de moderne volkskunst bij uitnemendheid. Dat brengt echter ook zéér bijzondere plichten met zich, waarvan als een der dringendste kan worden genoemd, de plicht tot de grootst mogelijke populariteit en verstaanbaarheid. Datgene, wat buiten het normale begrips- en bevattingsvermogen van den hedendaagschen mensch valt en wat hem dus innerlijk niet aanspreekt, dient te worden vermeden en wel zéér in het bijzonder bij de historische film. Hoe verder het dramaturgische conflict en de lijn der handeling zich van de normale maatstaven van het hedendaagsche voelen en begrijpen verwijderen, des te ongeschikter mag het historische onderwerp voor verfilming worden geacht. Als men den plicht heeft de onderwerpen uit den tegenwoordigen tijd zoo waarheidsgetrouw en realistisch mogelijk te verfilmen, waarom zou men dan dezen zelfden eisch ook niet mogen stellen aan de filmische verwezenlijking van thema's uit het verleden?

De historische film heeft noch de mogelijkheid noch de opgave, het verleden op absolute wijze te reconstrueeren, zij moet veel meer naast de gegeven historische situatie zéér bijzonder rekening houden met de huidige geschiedenisvoorstellingen, zooals zij onder het volk leven. Alle historische films moeten a priori worden bepaald door de noodwendigheden en behoeften van het heden. De waarde van de historische film kan dan ook grootendeels worden afgewogen naar de mate waarin het haar gelukt, personen en gebeurtenissen te brengen, die voor de hedendaagsche volksgemeenschap van interesse en waarde zijn en die dus, zij het ook slechts symbolisch, op onzen huidigen tijd van toepassing zijn.

Zoo en zoo alleen wordt de historische film méér dan een middel om de historische (of onhistorische!) fantasie bot te vieren, namelijk het machtigste propagandamiddel van dezen tijd. Zonder eenigen twijfel kunnen de Duitsche filmregisseurs en onder hen vooral Prof. Liebeneiner en Prof. Harlan met het volste recht als pioniers van dit propagandamiddel worden beschouwd, waarvan naar wij kunnen verwachten, na „Bismarck" en „Der grosse König", deze „Kolberg"-film zeker opnieuw getuigenis zal afleggen.



MUZIEK LEVEN



NIEUWE INSTUDEERINGEN VAN EDUARD FLIPSE EN TOON VERHEY

DOOR

JKVR. H. VAN LENNEP

Wederom kwam Flipse op een Zaterdagmiddagconcert met een programma voor den dag, dat uit drie noviteiten bestond. In strikten zin slechts waren eerste kennismakingen: *Ernste Musik* van *Wolfgang Fortner* en een *Pianoconcert* van *Gerard Hengeveld.* Wat het derde nummer van het programma aangaat, het *Orgelconcert* van *Albert de Klerk*, twee jaar geleden reeds heeft Flipse het laten hooren. De Klerk schreef het ter gelegenheid van den Prix d'excellence, dien hij in 1941 aan het Amsterdamsche conservatorium behaalde. Sindsdien speelde hij zijn concert achtereenvolgens met het Omroep-Orkest onder Nico Treep, in Amsterdam en Rotterdam onder van Beinum en Flipse, in de Radio te Brussel onder Franz André en in Groningen onder Kuiler. Dat is een eerbiedwaardige reeks uitvoeringen voor den vier en twintigjarigen componist. Hij heeft dit orgelconcert aan zijn meester Anthon van der Horst opgedragen en in de wedergave der voorwaar niet gemakkelijke solopartij van zijn zeer goede scholing blijk gegeven. Orkest en orgel — vorst en paus, zooals Berlioz de delicate verhouding tusschen die twee instrumentale potentaten kenmerkte, — heeft de Klerk behandeld als twee op elkander aangewezen grootheden, die de thematische stof verwerken in den trant eener samenspraak. Op hoogtepunten alleen vereenigen zij hun nadrukkelijke stemmen, waardoor de intensiteit en de luister van het bekronend moment bewaard blijven. Het romantiseerend, in wezen op den sonatevorm berustende concert, maakt den indruk van bekwaam geïnstrumenteerd, hecht en welbezonnen werk. Het warme melos, dat in wisselende lineaire en accoordische zetting het geheel doorgloeit, openbaart persoonlijkheid en een opmerkelijk talent.
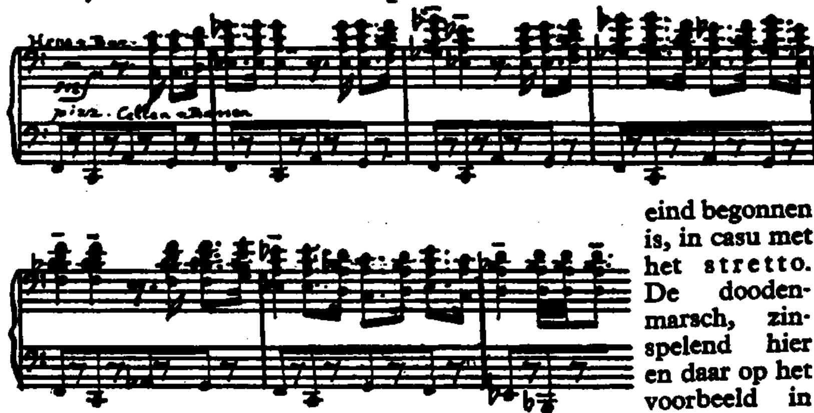
Sterk werk is het niet, Gerard Hengeveld's pianoconcert, dat, met excessief gemak geschreven, van de klassieken het driedeelig schema zoowel als de thematische indeeling en van de impressionisten de klanksfeer vertoont. Hoewel het eerste deel heel zuiver in den hoofdvorm is gehouden, het middendeel een onberispelijken liedvorm te hooren geeft, terwijl het besluitend rondo zich op de thematiek van het eerste deel bezint, is toch het geheel fragmentarisch gebleven, hetgeen voornamelijk te wijten valt aan de geringe ontplooiing der gegevens. Zoo verschijnt de doorwerking in het eerste deel als een passief fantaseeren, een aaneenrijgen van ephemere invallen, die onduidelijk of in 't geheel niet samenhangen met het hoofdthema. Deze vlinderende, in-cadensen-denkende toonrijmelarij nu is karakteristiek voor alle drie deelen en maakt dat ook minder voorname invallen critiekloos in het geheel worden opgenomen. Zoo klinkt dit concert met zijn brillante pianopartij van tijd tot tijd onverdragelijk

vulgair. Te bedenken dat Hengeveld, wanneer hij „mopjes" componeert, een humorist van goeden huize zich toont, terwijl hem het „mopje" dat hij in de finale van zijn concert aanwendt tot zoo goedkoope expressie verleidde, dat van humoristische ingeving geen sprake kan zijn. Het gebruik der tonaliteitsverruiming, die de chromatische scala tot basis heeft, klinkt in Hengeveld's werk nog steeds als pril experiment, niet als de bewuste uitingswijze van zijn natuurlijken aanleg. Zijn orkestratie toont kleurzin, maar Hengeveld heeft zich van zijn voorbeelden nog niet geëmancipeerd en valt van de eene gemeenplaats in de andere. Het ontbreken van pedaaltonen doet veel kale plekken ontstaan.

Wolfgang Fortner werd in 1907 geboren en was te Leipzig leerling van Hermann Graber. Voortgekomen dus uit de school van Reger werd Fortner al met vier en twintig jaren leeraar in compositie aan het Heidelberger Kirchenmusikalische Institut der Evangelischen Landeskirche. Zijn „Ernste Musik" behelst de schildering van een rouwceremonieel. Een tweeledige inleiding gaat aan een uitgebreide themagroep vooraf. Dan volgt een treurzang, die op haar beurt de inleiding vormt tot een doodenmarsch, waarbij de voornaamste gegevens terugkeeren, hetzij rechtstreeks of in omkeering. De inleiding vertoont twee hoofdthema's, beide vierstemmig uitgestald in fugatischen trant. Daartusschen klinken fragmenten van de trompetfanfare, die als verbinding dienst doet tusschen de talrijke onderdeelen van het stuk. Aan het tweede thema der inleiding zijn twee zangerige nevenwijzen verbonden, waarna opnieuw een lange reeks van melodieën klinkt, die zich voor het meerendeel in contrapuntische zetting van meet af aan doen hooren.

Wat ik met deze opsomming wilde in 't licht stellen is het vermoeiende van een veel te welig uitgezaaide thematiek in klein bestek. Bovendien toont Fortner's werkwijze een klaar-eenvoudig weliswaar, maar toch overdadig contrapunt. De geschoolde toehoorder zelfs kan maar een bescheiden deel van de vele schoonheden der stemvoering waarnemen. En wel om deze reden, dat meestal bij de introductie van de thema's reeds de ontwikkeling daarvan begint. Zoo gedrongen is soms het canonisch inzetten, nog eer het melodisch gegeven voldoende werd ontvouwen, dat het lijkt of Fortner met het

Tempo alla marcia funebre



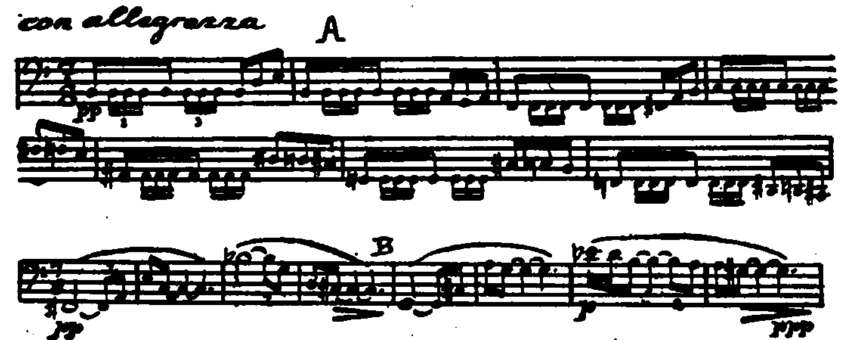
eind begonnen is, in casu met het stretto. De doodenmarsch, zinspelend hier en daar op het voorbeeld in de Eroica, vind ik de mooiste sectie in dit werk, waarvan de orkestrale inkleeding zeer goed, zij het van ietwat academisch snit is.

De drie toonstukken, zeer uiteenloopend van expressie als ze zijn, werden door Flipse met dat stijlbegrip gebracht en die lenigheid van aanpassing aan een ieders bijzonderen aard, die den toehoorder na elke vertolking doen vermoeden, dat juist dit werk het is, waar de persoonlijke voorkeur van den dirigent naar uitgaat.

Composities van *Oscar van Hemel* en *Jan Koetsier*, niet op zichzelf gloednieuw, maar nieuw voor het Haagsche publiek, klonken in superieure vertolkingen van het Residentie-Orkest. Door toedoen van Toon Verhey. Henk van Wezel was de solist in Koetsier's *Violoncelconcert*. Zijn mooie, maar niet heel groote toon onderstreepte het euvel, waaraan de delicate en moeilijke partij mank gaat. Van Wezel munt uit als executant van kamermuziek en het zijn de kenmerkende subtiliteiten en klankeffecten van dien stijl juist, die door den componist in de solopartij vaak worden aangewend. Vandaar dat ook Casals zelve niet zou kunnen verhinderen, dat enkele passages door het orkest volledig worden overzongen. Niet dat Koetsier te zwaar geïnstrumenteerd heeft — integendeel: zijn orkestratie klinkt overal doorzichtig, de ongedwongen stemvoering draagt daartoe haar klaarte bij — maar, zooals gezegd, de solopartij valt gedeeltelijk uit het symphonische kader. Het is met blije muziek, dat men hier heeft te doen, vanaf het frisch begin tot aan het zonnig slot, het ernstig zacht-zangerige middendeel incluis.

Merkwaardig is van Hemel's predilectie voor het mythische en wel in 't bijzonder voor de lugubere gegevens daarvan. Het koorwerk, dat hij verleden jaar in opdracht van den Omroep componeerde en dat ik in deze rubriek besprak, handelt over het spookschip van kapitein Joos de Decker, door Werumeus Buning in een ballade bezongen. Een jaar eerder, in 1942, schreef van Hemel voor den Omroep het onderhavig orkeststuk, dat eveneens den naam *Ballade* draagt, maar in dit geval berust op een voorstelling uit eigen fantasie ontstaan. Ziehier de inhoud, die aan het Korê-motief herinnert: temidden van een dans wordt de ballerina door den Dood gegrepen — de dansers dringen aan op haar behoud, waarop de Dood zijn prooi prijsgeeft — algemeene verheuging.

In zeven variaties ontwikkelen zich een dansthema (A) met een contra-subject (B):



Aan motieven van het tweede gegeven ontspruiten telkens nieuwe tegenstemmen, maar in de laatste variatie wordt zijn samenhang met het hoofdthema verbroken. Heerschzuchtig klinkt in het fortissimo van de solo-pauken een brokstuk van het dansthema. Het wordt beantwoord door een motief voortgekomen uit het contra-subject. Heel zinrijk schildert die desintegratie der melodische stof het ingrijpen van den Dood. Zijn verschrikking wordt in de volgende scène door een solo-violoncel weergegeven. Pakkend is de beeldende kracht der melodie, norsch opstijgend uit de lage C en zich voortplantend over de vier snaren van het instrument. Zij vormt de inleiding tot een smachtend lied, dat luid onderbroken wordt door het dansrhythme op de solo-pauke. Fugatisch voortgezet duidt het lied de groepsgewijze voorspraak van de dansers aan. Op het hoogtepunt hunner smeekbede volgt een zwijgen, waarop de solo-pauken met het dansmotief het laatste tafereel inleiden. Twee melodieën, de eene in marsch-rhythme, de andere in hymnischen toon, klinken aan het slot tegen elkander. Daarboven uit zingen de bazuinen het tweede thema in de vergrooting.

Van Hemel is compositorisch sterk begaafd. Zijn beheersching van zetting en vorm, van melodischen bouw en ontwikkeling, heel zijn vakmanschap kortom is eerbiedwaardig. Hij instrumenteert uitstekend en bovendien heel dichterlijk. Edoch, in zooverre zijn ballade de toonschildering wil zijn van een zeer bewogen dramatisch gegeven, acht ik het werk een misslag. En wel omdat het van dramatische spanning geheel ontbloot is. Hoe dat komt? Op de eerste plaats, omdat in deze muziek niet het dynamisch na-elkander overheerscht van den homophonen vorm met zijn mogelijkheden aan tegenstellingen en contrastwerkingen, die zoozeer de dramatiek ten goede komen, maar het gelijktijdige van het polyphoon beginsel met zijn eenheid van spanning.

Maken vele ongecommenteerde toonstukken den stelligen indruk van programmamuziek, in deze ballade heeft men, het programma ten spijt, ontegenzeggelijk met volstrekte muziek te doen. Dit daargelaten is mijn voornaamste bezwaar tegen deze compositie haar polyphone overbelasting. De muziek ligt onder het contrapunt bedolven. Eerst in de finale wordt de stroom van melodische energie door accoordische elementen even onderbroken. Maar zij vormen geen keerpunt. Met het tweede rondo-thema en de verdere ontwikkeling worden opnieuw de lineaire middelen te baat genomen en zoo gebeurt het, dat zelfs de pompeuze contrapuntische verdichting van het slot niet als een climax ondervonden wordt.

In van Hemel's werk leeft veel van de donkere onrust onzer dagen. De repeteerende rhythmen en figuren, die hij als vormgevend element toepast, nemen welhaast het karakter aan van een obsessie en de vele opeenhoopingen van harmonische groepen in korten tijd wekken gistende spanningen telkens opnieuw. De dans waarmee het stuk opent is voorzien van de aanwijzing „con allegrezza". Maar daar is geen sprank van vreugde te bekennen in de sombere melodiek van dit tafereel, waarin de dansfiguren als schimmen zich bewegen. Zelfs het „aansluipen van den grijnzenden Dood", zooals het programma vermeldt, is in dit zuiver lineair geschieden onwaarneembaar. Eigenlijk heeft men het gevoel, dat bij dien dans de Dood van meet af aan betrokken was.

Enorm doordringingsvermogen en analytische beheersching zijn en blijven de kenmerken van Verhey's instudeeringen. Violoncelconcert en Ballade krioelen van moeilijkheden op het stuk van rhythmische complicatie en melodische uitdrukking. De verklankingen der beide partituren, volkomen exact in een vloeiend musiceeren, behooren tot de zeer belangrijke muziekdaden van dirigent en orkest in dit seizoen.

BOEKBESPREKING

D r J o s e p h G o e b b e l s: *Het bronzen hart. Vertaald door* S t e v e n B a r e n d s (*uitg. Westland, Amsterdam*).

„Tusschen de technische en de schoone kunst in bevindt zich de kunst der volksvoorlichting. Zij grenst aan beide en paart het nut aan het ideëele moment der schoonheid. De goede volksvoorlichter verliest de bruikbaarheid noch de schoonheid van zijn werk uit het oog. Ook hij is „kunstenaar", in zooverre hij uit het materiaal van menschelijke gevoelens en sociale situaties door vormgeving een werk schept met een eigen karakter".

Deze woorden, door Prof. Goedewaagen in een rede uitgesproken, vinden hun verwerkelijking in het werk en in den persoon van den Duitschen propaganda-minister: Dr Goebbels' journalistiek werk is waarlijk „kunst der volksvoorlichting" en hij zelf is het prototype van „den goeden volksvoorlichter". Men beseft dit opnieuw bij de doorlezing van zijn redevoeringen en artikelen uit de jaren 1941—1942. Zij paren inderdaad het nutsmoment aan dat der schoonheid, het practische, reëele aan het aesthetische en ideëele, de propaganda aan de kunst. En het is juist de onverbrekelijke eenheid dezer misschien oogenschijnlijke tegendeelen, die voor het werk van Dr Goebbels zoo karakteristiek is; dit werk is nimmer slechts propagandistisch of slechts aesthetisch verantwoord, het is steeds beide terzelfder tijd. Hierin vindt men dan ook de reden waarom de opstellen uit de jaren 1941—1942, waarvan sommige gewijd zijn aan problemen, die ons nu, ruim twee jaar later, niet meer zoo bezighouden als toen, ons toch blijven boeien zooal niet door hun actualiteit, dan toch door het niet aan het tijdsgewricht gebonden karakter van hun gedachten.

Voor volksvoorlichters in het algemeen en journalisten in het bijzonder vormen deze opstellen een klassiek model, voor alle anderen een in hooge mate instructieve, opvoedende en boeiende lectuur.

A. B. Roels

G. D. G r a t a m a: *Frans Hals* (*uitg. Uitgeversmaatschappij „Oceanus", 's Gravenhage*).

„Wij hebben het onschatbare voorrecht, in Haarlem een reeks schilderijen van Frans Hals te bezitten, wier aanschouwen ons telkens opnieuw overweldigt. Wie hun schoonheid één s heeft ondergaan, verlangt telkens naar die schilderijen terug en wie zich rekenschap geeft van hetgeen zij beteekend hebben en nog steeds beteekenen voor andere kunstenaars en *voor de ontwikkeling der schilderkunst tijdens en na Frans Hals*, komt tot de slotsom, dat dit talent van meet af aan een macht is geweest, waaraan slechts wisten te ontkomen de even grooten en grooteren en de betweters onder de knappe minderen. Hals bezielt in den regel den beschouwer niet, *maar brengt hen eer tot verrukking en bewondering*.

In de geschiedenis onzer schilderkunst beteekent Hals' komst *een schok*".

Deze enkele woorden van Prof. Dr W. Martin typeeren de uitzonderlijke figuur, de uitzonderlijk groote figuur, die Frans Hals is. Hals is, als kunstenaar, zoowel de vertegenwoordiger van den stoeren, scherp-en-snel-observeerenden, vrijgevochten Nederlander van de gouden eeuw, als — de eeuwen door — de representant van de meest volksche schilderkunst, welke ooit is ontstaan, de onaangevochten en onaanvechtbare schilderkunst van onze zeventiende eeuw.

Over dezen grooten meester uit het rijk van toets en kleur heeft de heer G. D. Gratama, Directeur van het Frans Halsmuseum te Haarlem, een werk het licht doen zien, waaraan de uitgevers-maatschappij „Oceanus", die gaarne een goed boek in een goed gewaad steekt, alle zorg heeft besteed; in den opzet waarvan zij volkomen is geslaagd.

In een vrij uitvoerigen inleidenden tekst behandelt de heer Gratama eerst het leven van den kunstenaar, waarbij allerlei gegevens zijn verwerkt, ontleend aan acten, berustend in het Gemeente-Archief van Haarlem, waarna de schrijver in het tweede gedeelte Hals' werk en dat zijner voorgangers (Karel van Mander, Hendrick Goltzius en Cornelis Cornelisz. van Haarlem) schetst. De Heer Gratama geeft daarbij uiting aan zijn groote bewondering voor den meester, met wiens werk hij, als conservator van het Haarlemsche Museum, dagelijks verkeerde, helaas niet verkeert: de kunstschatten zijn momenteel in de schuilkelders veilig gesteld.

De deskundige schrijver vestigt er de aandacht op, dat Frans Hals *brak* met de *schilderwijze*, welke nog den geest der middeleeuwen verried en dat zijn *onderwerpen* de openbaring waren van een nieuwen tijd: bijbelsche en mythologische voorstellingen kennen wij niet van Hals. De heer Gratama memoreert, dat Hals *een der eerste moderne schilders* is beweest en als een voorlooper der 19e eeuwsche *impressionisten* wordt beschouwd, maar, zegt hij elders: zijn soliede opleiding zorgde ervoor dat Hals niet derailleerde".

De beschrijving der schilderijen treft door klaarheid van zegging en meermalen komt men waardevolle notities tegen. „Den lach heeft hij gegeven in alle stadia, van den bijna onmerkbaren glimlach tot den breeden schater toe, waardoor hij den eerenaam van den meester van den lach verwierf".

De meester van den lach! Frans Hals had een overschot aan levensvreugde, die haar oorsprong vond in de heldere bron eener bruisende levenskracht, in een niet te stuiten noch af te sluiten stroom van levenslust: deze man heeft als mensch en als kunstenaar tot het leven volmondig ja gezegd!

De roemer dezer triumphale levensaanvaarding reikt hij ons op menig schilderij instantelijk toe; eeren wij den meester door dezen roemer in dankbare herinnering te aanvaarden. Frans Hals, die een schilder uit een glorievol verleden is, zal ook een schilder van de toekomst zijn.

De menschelijke figuur, in arbeid en strijd, in vreugde en hoogtij, zal weer in het centrum van de aandacht komen.

Wie iets meer wil hooren over Frans Hals dan hij op de schoolbanken heeft geleerd, doet er goed aan dit boek, dat als een goede inleiding op het werk van Frans Hals kan worden beschouwd, te koopen. De ruim 120 fraaie reproducties, die aan het boek zijn toegevoegd, zullen bij aandachtig zien en bezien het oog steeds meer openen voor de oergezonde schoonheid dezer onsterfelijke kunstwerken.

J. W. Peschar

H e n r i B r u n i n g. *Voorspel, Gedichten* 1924—1943 (*uitg. De lage Landen, Brussel*).

Het is een goede gedachte geweest van Henri Bruning om zijn gedichten, verschenen tusschen 1924 en 1943 in één bundel saam te brengen. Derwijze immers krijgt men een goed overzicht van zijn poëtische productie, die voor verstechnici wellicht een dankbaar object voor discussie mag vormen, doch tevens den eenvoudigen, voor poëzie ontvankelijken lezer vermag in te nemen voor den dichterlijken mensch, die Bruning ook is. Ik zeg: ook is, omdat na de lectuur van deze verzen duidelijk blijkt, dat hun schrijver niet tot het dichterschap tout court gepraedisponeerd is. Zijn zuiver intellectueele en dus essayistische kwaliteiten overtreffen verre die van zijn gevoel en zijn dichtkunst. Dit houdt echter niet in, dat deze gedichten in het geheel van Brunings oeuvre overbodig zouden zijn. Er gaapt tusschen deze en zijn essays geen afgrond, neen, zij vullen elkaar aan. Want wat men in zijn essays, ondanks hun heldere formuleeringen, knappen betoogtrant mist, namelijk „der dichterische Gebrauch der Sprache, der bei jeder Erkenntniss, welche die ungeteilten Kraefte des Menschen fordert" en van welke „Art der Erkenntniss auf alle uebrigen erst *Licht* und *Waerme* ueberfliesst" (W. v. Humboldt), vindt men in deze verzen. Zij ademen de sfeer van een Nederlandschen midherfst met vermoeid, maar toch spelend licht over menschen en dingen. Er zijn duidelijk merkbare invloeden hier en daar (Herfst: Rilke, Het Kind: Coventry Patmore), maar de toon waarop zij meer gezegd, verdroomd voor zich heen gezegd, dan gezongen worden, maakt ze oneindig sympathiek. Het is te wenschen dat Bruning deze voor hem volkomen karakteristieke toon zal weten te handhaven en dat zijn taalgebruik zich niet te dicht in de gewesten begeeft, welke nu eenmaal onverbrekelijk behooren tot het idioom-domein van A. Roland Holst. Waar hij worstelt met het bittere en verbetene, bedreigt Bruning dit gevaar ten sterkste; enkele gedichten uit zijn laatste bundel Nieuwe Verten doen in dit opzicht even vreezen. Een ander gevaar komt opzetten, wanneer Bruning het strijdende van zijn prozawerk dichterlijke gestalte en vorm wil geven. Dan krijgt zijn vers licht iets geforceerds. De structuur van Brunings talent is niet die van een strijdend dichter. Eerst zichzelf is hij, als hij mijmert over visschen en varens, over een vrouw in het voorjaar, als hij God dankt voor de bloemen, „het spel der kleuren en de vlinders, de kinderen, de zomerochtendstond". Bruning is de dichter der kleine, lieflijke dingen, van de dankbaarheid om het goede der aarde en de kinderlijke verbazing. Het heroïsche en monumentale liggen hem niet en wij kunnen dan ook slechts wenschen, dat Bruning den toon van dit voorspel zal blijven erkennen als den zijnen bij uitstek, die ondanks alle innerlijke worsteling, in onze hedendaagsche poëzie weldadig aandoet, want zij beaamt ten volle het leven. En als men ziet hoe weinige jonge dichters een geheel eigen weg gevonden hebben en die ook tijgen — een weg, die naar en door het Leven leidt — en hoe over het aantal van hen, zooals de lectuur van den bundel Het Jonge Hart kan leeren, die dat in de naaste toekomst zullen kunnen doen, geen al te pessimistische, maar ook geen al te optimistische gevoelens gekoesterd dienen te worden, dan behoeft Henri Bruning slechts zijn eigen zieletoon te handhaven om toch waarlijk tot de nieuwe Nederlandsche dichtkunst te behooren.

George de Sévooy.

Gustav Schenk: *Feldpostbriefe an die Geliebte und Frau* (*uitg. Adlf Sponholtz Verlag, Hannover*).

In ruim veertig brieven — drie en veertig om nauwkeurig te zijn — beschrijft Gustav Schenk een deel zijner frontbelevenissen. Ongetwijfeld is het de groote kracht van dit boekje, dat hij de dagelijksche gebeurtenissen op zichzelf meestentijds stilzwijgend voorbijgaat, of ze met slechts enkele woorden even aanduidt, terwijl hij de quintessens dier dingen, den indruk, die zij op hem — d.i. op den denkenden, gevoeligen mensch — maken, de bewuste, halfbewuste en onbewuste veranderingen die zij in den mensch teweegbrengen, de telkens andere en toch in den grond zoo gelijke wijzen, waarop zij hem met het leven en met zichzelf confronteeren, uitvoerig beschrijft. Of misschien is aanduiden in dit geval wel een beter woord dan beschrijven, gezien het feit, dat zijn werkwijze ten aanzien der menschelijke emoties meer indirect dan direct, meer suggestief dan plastisch is. Meer suggestief dan plastisch zijn ook zijn natuurbeschrijvingen, die overigens steeds, en vrijwel ongemerkt, een inleiding, een aanloop en een décor vormen voor zijn gedachten.

Reeds na eenige brieven rijst bij den aandachtigen lezer de vraag, of dit inderdaad gedeelten zijn uit een werkelijk als zoodanig beschreven briefwisseling, dan wel epistels, die aan een slechts in schrijvers droomen bestaand iemand gericht en nimmer verzonden werden. Ondanks de inleiding vermoed ik, dat het laatste het geval is. Ondanks alle analytische pogingen heb ik daaromtrent geen zekerheid kunnen krijgen. Het is voor den schrijver natuurlijk een compliment. Maar het hindert me. Jan van Rheenen

Mr Roel Houwink: *Goethe's Faust. Een inleiding tot den zin van het werk* (*uitg. N.V. Nederlandsche Uitgeverij „Opbouw", Amsterdam*).

Groote werken van kunst of wetenschap zijn nimmer vanzelfsprekend, nimmer „evident". Om te spreken en om zinvol te zijn, moeten zij zich spiegelen in den geest van een bepaalden tijd of in de psyche van een bepaalden mensch.

De eendagsvliegen, de werken met een z.g. „actueele" waarde, spreken slechts den „geest des tijds" aan, d.w.z. den geest van den tijd, waarin zij zijn ontstaan. Is deze „geest", deze stemming, eenmaal gedoofd, dan zijn deze werken waardeloos geworden.

De meesterwerken daarentegen, de werken, die niet zijn gebonden aan een bepaalden tijd, blijven spreken, zij zijn, zooals Roel Houwink het in het hierboven genoemde boekje uitdrukt, van een „eeuwige actualiteit". Niet slechts den tijdgeest, waaruit zij ontstonden, maar èlken geest des tijds hebben zij iets te zeggen, zij het dan ook steeds in een andere taal en in andere bewoordingen. Uit elke wereldbeschouwing, die ingang heeft gevonden, uit elke idee, die bepalend is geworden, uit elke historische situatie, die zich heeft gevormd, zal dan ook een nieuw begrip en daarmee een nieuwe interpretatie opkomen van de klassieke werken, die in het geestesgoed van de menschheid opgenomen zijn.

Zoo zullen er steeds nieuwe commentaren en „inleidingen tot den zin van het werk" worden geschreven bij het eeuwige kunstwerk, dat Goethe in zijn Faust schiep.

Een dergelijke inleiding, geschreven voor den mensch van onzen tijd, geeft Roel Houwink in het hier te bespreken boekje. En hij doet het zoo, dat men — slechts afgaande op deze inleiding — wel moet meenen, dat Goethe zijn Faust onzen tijd op het lijf heeft geschreven, hetgeen pleit voor den interpretant, te meer waar hij zijn betoog niet slechts op uit den aard der zaak vrij subjectieve, algemeen litteraire en — wijsgeerige beschouwingen baseert, zooals vrijwel alle Faust-interpretaties tot in onzen tijd dat hebben gedaan, maar zich bij zijn uiteenzettingen zooveel mogelijk aansluit aan de authentieke verklaringen van den dichter zelf.

Dat doet ons vermoeden, dat er een wezenlijke innerlijke verwantschap tusschen den Faust en dezen tijd bestaat, dat beide dezelfde gedachte slechts op verschillende wijzen trachten te benaderen.

Deze leidende gedachte spreekt Houwink, naar het ons voorkomt, uit, wanneer hij zegt, dat de Faust de symbolisch-dramatische duiding is van de Faustische levenswerkelijkheid, die de levenswerkelijkheid van den Europeeschen mensch is. Faust is dus niet het type, het model van den universeelen mensch, maar van den Europeeschen, en dan nogwel, zooals in den loop van Houwink's betoog blijkt, van den Europeeschen mensch met een Gothisch levensgevoel. Deze levenswerkelijkheid van, zooals wij liever zouden zeggen, den *Germaanschen* mensch, waar Goethe in zijn Faust mee worstelt, is het nu juist ook, die den inzet vormt van den strijd, die onzen tijd beheerscht. Wat de dichter symbolisch duidde, wordt door den soldaat in feite omstreden. Dàt is het gemeenschappelijke, aan den Faust en aan onzen tijd eigen.

Maar niet slechts in deze hoofdzaak, maar ook in de bijkomstigheden verstaat Houwink de kunst om de in den Faust uitgesproken gedachten op den tegenwoordigen tijd te betrekken. Zoo mogen vele onzer „moderne" letterkundigen zich wat meer bezighouden met Goethe's opvattingen over de „onoorspronkelijkheid van alle waarachtig groote kunst". Zoo mogen ook, om een geheel ander voorbeeld te noemen, vele onzer humanistische moralleeraren zich bezinnen op de *exsistentieele*, niet de *ethische* kwaliteit van den „guten Mensch", die „sich des rechten Weges wohl bewuszt" is.

Zooals men ziet draagt Houwink's inleiding wezenlijk bij tot een juister begrip niet slechts van Goethe's Faust, maar in gelijke mate ook van onzen eigen tijd. A. B. Roels

Franz Tumler: *Het dal van Lausa en Duron. Vertaald door* Bob Fleischeuer (*uitg. Holle & Co., Den Haag*).

Deze kleine, fijne novelle speelt in den wereldoorlog. In het dal van Lausa en Duron, gelegen op de helling van de Zuidelijke Alpen, daar waar het oude Oostenrijk afdaalt naar Italiaansch gebied, woont nog een trotsche, eenzame volksstam, die zich door vele eeuwen heen zoo zuiver gehouden heeft als zijn taal, die veel overeenkomt met het oud-Fransch en van zeer ouden oorsprong is. In den wereldoorlog kan het dal zijn afzondering niet bewaren. De zoon van zijn voornaamste geslacht voegt zich bij het Italia Irredenta, de dochter Anita worft innerlijk gedrongen den Oostenrijkschen soldaten het geheime pad naar zijn troep te wijzen. Hoe stil en innig staan de gestalten afgeteekend, die zich door dit verhaal heen bewegen! De bewoners van het dal van Lausa en Duron vluchten, slechts Anita blijft op haar plaats, want ontkomen kan men toch den oorlog nergens en haar is haar geboortegrond het liefste wat zij heeft, meer dan dat is er niet te verliezen. Daarmee won Anita den schoonen dood. Maar de anderen, die niet meer deze zuiverheid bezaten, hebben zich met het leven rondom zich vermengd, en zoo heeft dit geslacht uit het dal van Lausa en Duron den adel van zijn armoede verloren, daarmee zijn voornaamheid en weldra ook zijn taal.

Deze kleine, droomerige novelle is met vlekkeloos aanvoelingsvermogen door Bob Fleischeuer in het Nederlandsch vertaald, zoodat nergens afbreuk wordt gedaan aan de gaafheid van het proza en de sfeer van het verhaal.

Miep van der Heyden

S. J. van der Molen: *Frysk Sêgeboek, dl. IV* (*uitg. van Gorcum & Co N.V., Assen*).

Met dit vierde deel is van der Molens verzameling van Friesche sagen gereedgekomen. Het is een werk geworden dat lang mee zal kunnen en dat wetenschappelijken heel wat minder aanleiding tot klachten zal geven dan Waling Dykstra's verzameling in „Uit Frieslands Volksleven". Niet slechts heeft van der Molen overal gezorgd voor aanduiding der bronnen, maar hij heeft zich ook onthouden van iedere poging om aan het overgeleverde een meer letterkundigen vorm te geven. Het „Frysk Sêgeboek" is niets dan een verzameling van materiaal, maar een verzameling, waarmee tot in lengte van dagen, wetenschappelijken zoowel als letterkundigen, hun voordeel kunnen doen. Dat dit in Friesland begrepen is, blijkt wel het best uit de even vruchtbare als verheugende medewerking, die blijkens het voorbericht tot het vierde deel door vertegenwoordigers van alle richtingen in het Friesch-kultureele leven aan deze uitgave, destijds ingeleid door Prof. Kapteyn, is verleend. Met de voltooiing ervan in dezen tijd kan men schrijver en uitgeefster slechts hartelijk gelukwenschen.

Dr D. Kalma

Fr. de Witt Huberts: *Haarlem's Heldenstrijd in beeld en woord*, 1572—1573 (*uitg. N.V. Uitgevers-Mij „Oceanus", 's Gravenhage*).

In een vlot leesbaren stijl en populair wetenschappelijken vorm geschreven, maar toch tevens getuigend van nauwgezette documentatie, geeft dit boek ons aan de hand van een 90-tal platen een interessant verslag van de geschiedenis van het beleg van Haarlem in de rampjaren 1572 en 1573. Het illustratieve gedeelte van het werk is hoofdzaak, en hoewel ook de tekst interessante historische bijzonderheden en een keur van citaten geeft, kan men hem toch beschouwen als bijschrift bij en verbinding van de verschillende afbeeldingen.

Ware het boek in een eenvoudige, hoewel smaakvolle uitvoering uitgegeven, dan zouden wij ons slechts kunnen verheugen over deze aanwinst van onze populaire historische litteratuur. Nu het echter verschijnt in een uitvoering, zooals die zelfs vóór den oorlog maar zelden aan een werk van een dergelijk karakter werd bereid, zien wij ons toch verplicht hierbij een oogenblik stil te staan. Het is met die historische litteratuur, die in de laatste jaren zoo welig is opgeschoten, überhaupt een moeilijk geval. Het feit van haar opbloei in dezen oorlogstijd, gecombineerd met de politieke instelling van het lezend publiek, dat dezen opbloei in de hand heeft gewerkt, doet ons huiverig tegenover haar actueele waarde staan. Goethe zeide eens: „Übrigens ist mir alles verhaszt, was mich blosz belehrt ohne meine

Tätigkeit zu vermehren oder unmittelbar zu beleben". Nu gelooven wij niet, dat de hedendaagsche historische belangstelling de tendens heeft (afgezien dus van de bedoeling van uitgever en schrijver) om onze daadkracht, in de goede richting althans, te verhoogen; wij gelooven eerder, dat zij getuigt van een negativistische geestesgesteldheid, van een vlucht in het verleden uit angst voor het heden.

Nogmaals echter: wij willen den schrijver of den uitgever van het hierboven genoemde boek geen verwijt maken van de keuze van het onderwerp en de wijze van de uitvoering. Integendeel, wij betreuren het slechts, dat ook dit fraaie werk weer in handen zal vallen van onze moderne geschiedenis-maniakken-uit-negativiteit. A. B. Roels

P. J. Meertens: *De lof van den boer* (*uitg. C.V. Allert de Lange, Amsterdam*).

Dit werk biedt zich aan in twee deelen, gewijd aan den boer in de Noord- en Zuid-Nederlandsche letterkunde, van de middeleeuwen tot heden. Het eerste deel, loopende tot 1880, bewerkt door Dr P.J. Meertens, met illustratieve verzorging van Joha. C. Daan, ligt thans voor mij; het tweede door Jan H. de Groot moet volgen, maar zal voorloopig nog niet uitkomen.

Het komt mij voor, dat in dit kloeke boek de Heer Meertens een goede keus heeft gedaan uit de getuigenissen in dicht en proza van de breede, diepe en boeiende gedachtenwereld, die er besloten ligt binnen het begrip „lof van den boer". Na een „Woord Vooraf" en een inleiding volgt het eerste hoofdstuk, getiteld „Boerenlof". „Laat ons dit boek mogen beginnen met een hoofdstuk, dat gewijd is aan den lof van den boer", zegt de schrijver, maar onmiddellijk laat hij daarop volgen: „Over zijn blaam en zijn verguizing zal verderop meer gesproken moeten worden dan ons lief is."

Telkens volgt na een inleidend en samenvattend overzicht een met zorg gekozen en geschifte bloemlezing van werken in poëzie en proza, die literair het betoog ondersteunen. Zoo is er een rijk, gevariëerd, prettig ingedeeld en vlot leesbaar geheel ontstaan, dat voor den belangstellende niet verzwaard wordt door vele voetnoten. Maar wie zich in het een of ander onderdeel van deze studie nader wil verdiepen of de aanhalingen in den tekst wil verifieeren, vindt achter in het boek de aanteekeningen.

Spreekt uit de keuze der dicht- en prozastukken de liefde van den samensteller voor de letterkundige materie, uit de 15 pagina's compres gedrukte aanteekeningen komt tot ons de groote kennis en het historisch verantwoordelijkheidsbesef van den Heer Meertens voor de door hem behandelde stof.

Deze inhoudsrijke aanteekeningen vervullen een sesam-open-u-taak voor een ieder, die de geschiedenis van den boerenstand wil leeren kennen uit de literatuur.

Waar we nu dit werk geheel in den geest van dezen tijd zien openen met een hooggestemd hoofdstuk over den boerenlof, loopt het althans oogenschijnlijk onbevredigend uit in een 19de eeuwsch vertelsel van Isaak van Rennes (1844—1904). Daarin schildert deze in een misplaatst gewilde grappigheid ons de boer als een mensch, doch zich onderscheidend door zoo „talloos vele kenmerkende eigenschappen, dat men ofschoon hij werkelijk een mensch en nog wel een mannetjesmensch is, een lichtgeloovig mensch moet zijn om te gelooven, dat een boer een mensch is."

Waar de schrijver in zijn „Woord Vooraf" feitelijk bij voorbaat alle critiek ten opzichte van zijn keuze tracht te voorkomen in „papierschaarschte legde ons bovendien zoowel in den tekst als in de bloemlezing de grootste beperkingen op", daar vraag ik mij af, waarom hij dan zijn prachtig boerenboek laat uitloopen in een toch wel heel erg klein-burgerlijk en quasi-humoristisch om niet te spreken van een minachtend en hoonend boerenvertelsel? Of heeft de schrijver dit opzettelijk gedaan om de lezers schrijnend te doen gevoelen, hoe diep de klove gaapte tusschen den 19den-eeuwschen stedelingen den boer? En heeft hij hierdoor mogelijk indirect willen meehelpen de waardeering van den stedeling voor den boer te stimuleeren, waarvan ongetwijfeld Jan H. de Groot in het tweede deel zal getuigen bij de behandeling van den boer in de sociale en streekromans?

Tusschen Hoofdstuk I „Boerenlof" en Hoofdstuk 7 „De Boer in de dorpsvertelling" heeft Meertens achtereenvolgens behandeld „Boerenklacht", „Beatus ille", „Boerenkermis", „De boer op het tooneel", en „De romantische boer". Al hadden we met den schrijver gaarne ook nog meer illustraties naar reproducties van schilderijen, prenten, enz. tusschen den tekst geplaatst gezien, we mogen zijn trouwe medewerkster Joha. C. Daan des te erkentelijker zijn voor haar moeilijke doch zeer geslaagde keuze.

Niet het minst verdient ook de uitgever C.V. Allert de Lange een woord van waardeering, dat hij ons dit royale boek heeft gebracht.

Zoo is „De lof van den boer" een rijk-geillustreerd populairwetenschappelijk standaardwerk geworden, dat den samenstellers alle eer aandoet en kan worden beschouwd als een litterair epos van den boer, zooals Werumeus Buning hem gezien heeft tegen den achtergrond der geschiedenis, eeuwig ploegend op den akker der wereld.

D. J. van der Ven.

Erwin Guido Kolbenheyer: *Paracelsus, Jeugd. Geautoriseerde vertaling van* Roel Houwink (*uitg. Holle & Co., 's Gravenhage*).

In de voortreffelijke vertaling van Roel Houwink is het eerste deel van Kolbenheyer's Paracelsus-trilogie nu ook in het Nederlandsch verschenen. Daarmee wordt een der beste werken der hedendaagsche Duitsche litteratuur aan het Nederlandsche publiek ter lezing geboden. Kolbenheyer's werk kenmerkt zich niet slechts door een haast onovertrefbare gaafheid van stijl en subtiliteit van beschrijving, maar tevens door een rijkheid van gedachten, zooals men die onder onze hedendaagsche litteratoren nog maar zelden treft. Men meene niet, dat Kolbenheyer in dit eerste deel van zijn trilogie, dat de jeugd van den grooten arts-philosoof Theophrastus Bombastus von Hohenheim, die zichzelf den bijnaam Paracelsus gaf, behandelt, nog geen gelegenheid heeft gevonden om de diepe wijsheid te verwerken van den intuïtieven geest, die deze Duitsche Zwitser was. Op waarlijk subtiele wijze heeft Kolbenheyer reeds in zijn beschrijving van het kind en den knaap Theophrastus het zaad gelegd, waaruit de geestelijke rijkdom van den man Paracelsus zal voortspruiten. Men behoort eigenlijk de figuur van den grooten heelmeester reeds volledig te kennen, om Kolbenheyer's beschrijving van diens jeugd juist te kunnen waardeeren.

Roel Houwink, daarin blijkens zijn nawoord geadviseerd door Jan Eekhout, zorgde voor een vertaling, die dit werk waardig is.

A. B. Roels

Ernst Krieck: *Heil und Kraft. Ein Buch Germanischer Weltweisheit* (*uitg. Armanen-Verlag, Leipzig*).

De paedagoog-philosoof Ernst Krieck is, zijn jongste boek „Heil und Kraft" bewijst het ons wel zeer duidelijk, een profeet van het nationaalsocialisme. Maar ook als wij niet wisten, dat hij de man is, die in den zomer van 1931 in den nacht van het Zonnewendefeest onder den donkeren hemel van den Taunus voor de verzamelde studenten zijn beroemd geworden rede op „het Derde Rijk" heeft uitgesproken, een rede die in het toenmalige Duitschland veel opzien baarde en zijn schorsing als professor met zich bracht, ook als wij dit niet wisten, zouden wij uit dit boek leeren, dat hij meer is dan een profeet alleen, dat hij ook strijder is, dat hij niet slechts het „Heil" verkondigt, maar ook de „Kraft" bezit om zijn heilsleer voor te dragen en ingang te doen vinden.

Een strijdbaar profeet kan geen wetenschappelijk geleerde zijn en hij moet dat ook niet willen zijn. Wij zullen in het midden laten of Krieck in zijn vroegere werken getuigenis heeft afgelegd van strikt-wetenschappelijken, dialectischen denkarbeid. In dit laatste boek doet hij het in ieder geval niet. Daarmee is overigens nog niets tegen dit boek gezegd; wij gelooven, dat het in dezen tijd belangrijker is inspiraties te geven, dan nauwkeurig-verantwoorde wetenschap; wij meenen, dat in dezen tijd meer behoefte bestaat aan strijdbare overtuiging, dan aan systematische, objectieve kennis. Er is echter een soort van kennis, die ook den profeet eigen behoort te zijn, namelijk de zelfkennis. En men zou de waarheid geweld aandoen door te beweren, dat Krieck zich deze kennis volledig eigen gemaakt heeft, dat hij zich dus van zijn *profeet*-zijn bewust is, dat hij profeet *wil* zijn. Ook in zijn „Heil und Kraft" geeft hij nog al te dikwijls blijk met wetenschappelijke autoriteit stellingen te willen poneeren, die er verre van zijn reeds strikt objectieve geldigheid te hebben. Zien wij echter van dit, wat de strekking van het werk betreft bijkomstig moment af, dan moeten wij bekennen, dat Krieck's nieuwste boek getuigt van een stoutmoedige visie, een diepe intuïtie en een groote overtuigingskracht, dat het waarlijk geeft, wat het krachtens zijn titel beoogt: Heil und Kraft. A. B. Roels

BOEKAANKONDIGING

De agrarische politiek der Sowjet-Unie. Vertaald door J. Lammertse Lz. (uitg. Westland, Amsterdam).

Gustav Freytag: Die Verlorene Handschrift (uitg. Westland, Amsterdam).

Gustav G. Engelkes: Maike. Erzählung aus Friesland (uitg. Westland, Amsterdam).

RECTIFICATIE

In het artikel van Jkvr. H. van Lennep, „Musici beneden de rivieren", De Schouw 1944, blz. 40, is door de verwarring van twee alinea's in regel 9, rechterkolom, van onderaf, abusievelijk de naam van Alphons Diepenbrock genoemd. Dit berust dus op een zetfout.

In het gedicht van Jan Rudolf Hommes, „De tijd", De Schouw 1944, blz. 82, zijn in de laatste regel twee woorden van plaats verwisseld. De lezer zal hebben begrepen, dat deze regel moet luiden: Dan schrijdt Uw leven zonder beven krachtig voort.